عالم المعرفة

اتجاهات الشعر العربي المعاصر

الدكتور إحسان عباس

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

اهداءات ١٩٩٩
م/ منصور الحسينى
ج/ سمير احمد عنبر

المراسلات : توجه باسم السيد الامين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ الكويت

اتجاهات الشعر

العربي المعاصر

د . احسان عباس

●● المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس .

تمهيد

كانت النية تتجه ـ حين اخذت في رسم حدود هذا البحث ـ أن يكون دراسة مبسطة موجزة ، ولكن المطلبين : التبسيط والايجاز قد يقعان في تعارض احيانا ، فالتبسيط مثلا يتطلب القدر اليسير من الاحكام النظرية والقواعد الفكرية ، والاكثار من الامثلة والمقارنات ، والايجاز يعني الاكتفاء بأمثلة قليلة . ثم ان التبسيط في ميدان مثل ميدان الشعر المعاصر ناشب ـ طواعية ـ في أنواع مختلفة من الصعوبات ، قد يكون غاية في ذاته ، حين يراد تقريب هذا الشعر للقراء ، ولكن هذا لا يعنى أن « عملية » التبسيط سهلة ، أو انها ممكنة في بعض المواقف . ثم ان من يريد ان يكتب بحثا في ((**اتجاهات**)) الشعر المعاصر ، يحتاج الى ان تكون بين يديه دراسات عن افراد الشعراء ، والا ذهب ـ كما ذهبت ـ يدرس كل شاعر على حدة ، ليستخلص من تلك الدراسة المطولة بعض الظواهر التي يدرجها تحت عنوان « الاتجاهات » ، وهذا يعني أن البحث المبسط قد استغرق جميع الجهد المبذول ـ والوقت الطويل ـ في عدد كبير من دراسات غير مبسطة .

ثم ان تقريب بحث ما الى اكبر عدد ممكن من القراء يعتمد على المنهج نفسه الذي اختاره المؤلف ، وقد اخترت منهجا لا يعد في نظرى ابسط المناهج في العرض والتوضيح ، وان حاولت ان اجعل المحتوى واضحا بقدر الامكان ، ذلك اني وجدتني اقف بين امرين : بين ان اختار طريقة مألوفة في دراسة الشعر : من خلال الاتجاه السياسى ، أو الاتجاه القومى ، أو الاتجاه . . الخ ، وبين ان أكون اقرب

الى روح الشعر الحديث من حيث اعتماده العمق النفسي والفكري ، فاخترت الثاني، لان النوع الاول من الدراسة يحيل الشعر الى وثائق ، دون أن يركز البحث حول فكرة ــ او افكار ــ معينة، فيغدو أشبه شيء بالعرض التاريخي والوصف السطحي ، لمظاهر ، لا يعد الشعر أهم شواهدها أو وثائقها ، وقد يكون المنهج الذي اخترته وثائقيا الى حد ، ولكنه متصل بحقيقة الشعر ، لا بحقيقة التاريخ ، ومحمله الفكري اعمق ، والقدرة فيه على اكتشاف الفعاليات الفكرية والنفسية ارحب مجالا ، ورغبة في تجنب « الوثائقية » المحض ، وجدتني في الغالب ــ أقف عند النماذج التي أجدها ذات قيمة فنية في ذاتها الى جانب ما قد يكون لها من قيمة « وثائقية » ، وكل باحث يعرف أن الشعر حين يستخدم وثيقة يستوي فيه الجيد والرديء ، بل كثيرا ما تكون النماذج الرديئة اكثر دلالة حين يستشهد بها ، لانها اكثر طواعية وأبعد عن « حذاقة » الفن ودقته . وقد كان هذا النهج الذي اخذت به نفسي ، مصدرا لصعوبة جديدة ، لا أعني بذل الوقت الطويل في الانتقاء ، وانما أعني الصعوبة التي تقف عائقا دون التبسيط المراد .

وقد كان من حسنات هذا المنهج انه يمكن القاريء من ادراك « الركائز » الهامة في مواقف الشاعر ، وفي شعره ، ولكن من سيئاته أنه يحجب تطور هذا الشعر ، كما يحجب التفاوت في مدى التطور ، فهنا شعراء يؤخذون معا في نطاق واحد ، دون ابراز شمولي للدور الحقيقي لكل شاعر ، ولمكانته الصحيحة في تيار الشعر الحديث ، كذلك كان في اخضاع هذا المنهج للايجاز ماخذ آخر وهو الاكتفاء بذكر عدد محدود من الشعراء والاعراض عن ذكر آخرين ، والشعراء المعاصرون كثيرون ، وانتاجهم غزير ، لهذا أجد انه لا بد من القول بأن اغفال شاعر لا يعني عدم الاهتمام بشعره،

او الجهل بمكانته ، ولكني انما اقدم نموذجا وحسب ، وانا وان كنت لم احط بكل الشعر المعاصر — على وجه الشمول — فاني درست أضعاف اضعاف العدد الذي ذكرته من الشعراء .

وحين ترد كلمة « المعاصر » في عنوان هذا البحث ، فانها قد تتسع لتشمل الشعر منذ مطلع هذا القرن ، وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الاخيرة ، ففي هذه اللفظة من الخداع الزمني ما في لفظة « الحديث » — على تفاوت في ذلك الخداع — وقد آثرت أن أقصر هذا البحث على الثلاثين سنة الاخيرة ، لعدة عوامل : منها أن ما قبل هذه الفترة قد دارت حوله دراسات كثيرة ، بينا لا تزال هذه الفترة بحاجة الى مزيد من الدراسات ، ومنها ان شعر ما قبل هذه الفترة لا يمثل مشكلة تحتاج تبسيطا ، لانه مباشر متصل بأسباب التراث على نحو وثيق ، ومن تلك العوامل ايضا ان الايجاز لن ينصف هذه الفترة لانه — في اكبر تقدير — سيمنحها الى جانب غيرها فصلا واحدا ، وهذا مجال محدود لا يكاد يتسع لحركة شعرية مديدة الابعاد كثيرة المظاهر .

وحين اخذت في هذه الدراسة كنت اعلم يقينا — سواء اعتمدت التبسيط او لم اعتمده — انني رضيت بالحد الادنى من دور الناقد التحليلي التشريحي ، وكنت كذلك اعلم علما ليس بالظن ، ان هذا الناقد يعاني ازمة بالنسبة للشعر الحديث ، ذلك لانه يحاول ان يحلل ويفسر ، وقسم كبير من هذا الشعر يستعصي على التحليل والتفسير ، وان هذا الناقد يتقدم من الشعر مزودا بقيم ومعايير ومقاييس الفها ، ودرج على استعمالها ، وانه لا يستطيع ان يتخلى

عنها ، لا لجمود فيه ، أو انغلاق في نظرته ، بل لانه يعجز أن يطور كل يوم قيمة جديدة ، لو كان تقييم الشعر الحديث أو ذلك الجانب منه ــ يعتمد قيما جديدة ، ثم انه لا يستطيع أن يعمل دون قيم في ميدان يرفض كل تقييم « من الخارج » .

ذلك انه بتاثير من السريالية قد جدت أشياء كثيرة في النظر الى الشعر ومهمته : اذ لم يعد الشعر صورة من صور الادب بل أصبح شيئا مستقلا ، والفرق بينهما أن الادب نتاج فعل الموهبة داخل حدود مرسومة ، وأن الشعر كشف ذو مهمتين ، تحويل العالم وتفسير العالم ، أو كما يقول بريتون : « ان دور الشعر أن يظل يتقدم دون توقف ، ان يكتشف مجال الامكانات في كل وجهة ، وان يبدو دائما ــ مهما يحدث من امر ــ قوة تحريرية ورصدية » . وعلى هذا الاساس يصبح انفتاح الشعر للفهم هو العدو الاكبر للكشف ، لان مهمة الشاعر الاولى هي اخراج اللفظة من الحيز العقلي ، حتى تصبح الكلمة قادرة على ان تعبر « عن فعالية الروح وحاجتها » اي تصبح ثورة ، وتصبح « لعبة الكلمات » ، بما فيها من ايحاءات صوتية ، أهم بكثير من قيمتها السمانتية (الدلالية) . ولهذا يتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض لان الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية ، اي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور ، وانما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر من نزعة ثورية ، بل ان هذا التوصيل غير وارد اذا لم يكن هنالك جمهور يستطيع ذلك ، لان هذا الجمهور سيتكون مع الزمن .

مثل هذا الموقف يحدد دور الناقد التحليلي ، فيكون ما يقوله في تحليل هذا الشعر تسورا منه على حمى ذلك الفن ، أو شيئا لا يثير الاهتمام ، لانه مرتبط بمعايير لا يقرها

أصحاب هذا الشعر . غاية ما يمكن هذا الناقد أن يقوله هو أن يبين ميزة الشعر بخروجه على المألوف ، او أن يصوغ نقده في شكل شعري ، فيصبح النقد لونا من الشعر ، يتحدث فيه الناقد بلغة شبه خاصة ، خارجة عن حدود الفهم أو الحيز العقلي أيضا . وقد شاع هذا اللون من النقد ، في الايام الاخيرة ، حتى كاد يحجب ما عداه . وهو لا يلغي دور الناقد وحسب ، بل يوقع الدراسات الجامعية للشعر ، في ظل الاستخفاف والاستهانة . غير أن مما يشفع لهذه الدراسة ويسوغ وجودها أن هذا التيار لا يمثل كل الشعر الحديث ، حتى اليوم ، وان كان يبدو تيارا قويا ، يضم عددا كبيرا من الشعراء ، ولقوته استطاع ان يستميل اليه بعض الذين كانوا يسيرون في تيار الوضوح ، ويتجهون بالشعر نحو غايات أخرى ، ويقيمون جسورا متينة بينهم وبين الجمهور المتلقي للشعر .

ومهما يكن من شيء فان الدارس الذي يقدم لهذا الجمهور نفسه كتابا مبسطا ، لا بد من أن يدرك حدود مهمته ، وهو اذ لم يكن مؤرخا متزمتا ــ يستطيع ان يجعل « قيمه ومعاييره » مرنة ، فيعالج جميع التيارات والاتجاهات بقبول « فكري » ، متخطيا بذلك كل الاغلال « المعيارية » التي قد تحول دون ذلك .

ذلك ما حاولته هذه الدراسة ، في مجملها ، دون أن ندعي نجاحا كاملا ، في تلك المحاولة .

وقد كان من المتوقع أن أخصص فيها فصلا للحديث عن الاتجاهات التي سلكها الشعر المعاصر في الشكل ، ولكن حال دون ذلك أمور منها أن هذه الدراسة تعز على التبسيط

جملة ، وتدخل في التفصيلات الدقيقة لطبيعة الكلمة والصورة والوان المبنى ... الخ ، كما ان تفاوت هذه الوسائل واهدافها في الشعر المعاصر يكاد لا ينضبط ، وهو حقل جدير بدراسة مستقلة او بعدد من الدراسات .

بعد ان بسطت الموقف ، بصراحة ، ارجو ان يعذرني القارىء ، اذا لم يجد في هذا الكتيب المتواضع اجابة عن كل توقعاته ، واستفساراته ، واني لأرجو ان أوفق الى وضع دراسة شاملة ، يكون هذا البحث نواة صغيرة فيها ، والله الموفق (١) .

برنستون في ٢ حزيران (يونيه) ١٩٧٧

احسان عباس

---

(١) ان طبيعة هذه الدراسة ، قد حتمت علي ان اوجز في الاشارة الى المصادر المعتمدة ، واكثرها دواوين الشعراء ، وان اقلل الاعتماد على الدراسات النقدية التي صدرت حول الشعر الحديث ، لاجعل من هذا البحث نظرة مستأنفة ، وتصورا ذاتيا ، يتحمل حظه من الخطأ والصواب .

١
نظرة تاريخية موجزة

كان ذلك في سنوات الحرب ، وكنا يومئذ ما نزال نستقبل انباء المعارك الادبية بشيء من المتعة التي تستقبل بها افلام العنف في هذه الايام ، وقد استوقف انتباهنا خبر نشرته مجلة الرسالة المصرية في عددها (٥٦٨) ، توقعناه بداية لمعركة تستشري ، ويملأ الآفاق غبارها ، وكان عنصر التحدي يلتمع في هذه الكلمات القليلة : « واتعهد بجائزة مالية قدرها خمسة جنيهات مصرية أدفعها الى من يستطيع فهم معاني تلك القصيدة وشرحها » ، واعجبنا التحدي ، دون أن يكون لنا مطمع في الجائزة ، وكانت يومئذ مغرية ، واغرب كثيرون منا في الضحك ، وهم يقرأون القصيدة التي يدور حولها التحدي ، بعنوان « الى زائرة » :

لو كنت ناصعة الجبين	هيهات تنفضني الزياره
ما روعة اللفظ المبين	السحر من وحي العباره
ظل على وهج الحنين	رسمته معجزة الاشاره
خط تساقط كالحزين	أرخى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين	صوت شبح خلف الستاره
غيبت في العجب الدفين	معنى براعته البكاره
درا يقوت الناظمين	ونهضت تهدينـي بحاره
خطوات وسواس حزين	وهب تعميه الطهاره

وحين استحال رنين الضحكات الى صـــدى باهت ، بدا صوت النقد محتجا ، مجلجلا ، فتسمع واحدا يـقول : مشكلتي في هذه الابيات انني لا استطيع ان استكشف العلاقة بين واحـــدها والاخر ، وثانيـــا يقول ، ما العلاقة بين نصاعة الجبين والزيارة التي تنفض ، (وكيف تفعل الزيارة ذلك ، اتراها تيـــارا كهربائيا ؟ !) وثالثا يقــول : كيف يكون الظل على الوهج ، وكيف يتساقط الخط ، ورابعا يقول : ربمـــا كان في هذه الابيات اشارات غريبة الى البكارة المطلقة فـــي الكون والاشياء ، ومن ثم يكون وجد المحصنين ، ويكون الدر المغلق في بحار لا نهائية ، وتكون الطهارة هي الهدية الكبرى من هذه البكارة الكلية ، ولكن ... لا ادري ، ثمة عــلاقات بين الالفاظ والجمل والصور لا استطيع اقامتها عــلى نحو مقنـــع .

وخاب فالنا ، لا لان احدا منا لم يستطع ان يحظـــى بالجائزة المرصودة ، بل لان ذلك التحدي لم يجر الى معركة، تتناثر فيها الاشلاء يمينا وشمالا ، الا ان ذلك التحدي ، فتح الباب واسعا ، للتذمر مما كان يحاول الشعر أن يروده وأن يحققه ، ذلك ان مجلة الرسالة نفسها نشرت ــ بعد عددين ــ تحديا اخر ممهورا بامضاء (أ. ع) حول قصيدة بعنوان « من خريف الربيع » لمحمود حسن اسماعيل ، يقول كاتبه : « فليتفضل منهم متفضل فيشرح لي هذه القصيدة شرحـــا تلتئم به أجزاؤها وتجتمع أوصالها ، وتتكشف به غرائـــب مجازاتها وعجائب استعاراتها وبدائع اسرارها » ، وكـــانت مجلة الرسالة قد نشرت هذه القصيدة نفسهـــا فـــي عدد سابق ، وفي ما يلي مقطعان منهـــا :

ذهبت للروض في صـباح مقيـد اللحـن والجنـاح
وفيـه مـا في مـن اغـان مطـلولة الشـدو بالجراح

اوتـار اطيـاره سكـارى
يعزفن وجـد الخميل نارا
سعيرها خمـرة الحيـارى

حثت اليـه الرؤى خطاها وخلفهـا انسابت الدمـوع

سيـان في قبضة الريـاح شـوك الجلاميد والاقاحي
فكـم رحيـق بـلا دنـان وكـم دنـان بغـير راح

وكم ربيـع لنـا تـوارى
تـود لـو كانـت العذارى
لسحـره الغـائب انتظارا

ماتت لياليـه في صباهـا فهل لاحلامهـا رجوع (١)

بين الاحتجاجين ــ رغم تفاوتهما ــ علاقة أسـاسية ، فكلاهما يلح على ايجاد شرح يجعل القصيدة **مفهومـة** ، اي يوضح الصلات المعنوية بين اجزائها ، من خلال تبيـان العلاقات اللغوية والنحوية والمنطقية ، وبالتالى العـلاقات الفكرية ، وتلك قضية ظلت تلازم الشعر العربي في جميـع عصوره ، وتخضع البيت أو القطعة أو القصيدة لهـذا السؤال الخالد : ما معنى هذا البيت أو هذه المقطوعة ؟ وماذا يعني الشاعر حين يقول كذا وكذا ؟ ورغم شيوع الحـديث في أوساط النقد الرومنطيقي يومئذ عن **تأثـير الشـعر** في

---

(١) اعاد الشاعر نشرها في ديونه « اين المفر » (الطبعة الثانية) : ١٥٦ ــ ١٥٧ .

الشعور وعن قدرة الشعر على **الايحاء** الذي يعز على الفهم احيانا، ظل المقياس الاول في النظرة الى الشعر هو مدى قابليته للفهم وقبوله للتفسير .

ويزيد الاحتجاج الثاني على الاول امرين آخرين ، فهو يتطلب الى جانب الفهم وحدة في القصيدة من نوع ما يسميها « التئام الاجزاء » ويضيف كلاما مبهما عن «غرابة المجازات والاستعارات » ، وكلا الامرين يرتدان الى قضية الفهم ايضا، فأما التئام الاجزاء فانه يعبر عن ضيق بما يمكن أن يسمى التفكك الظاهري في قصيدة محمود حسن اسماعيل ، وعن حيرة ازاء الوثبات التخيلية فيها ، دون ان يعني الناقد نفسه بالبحث عن استمرارية السياق . او ان يفتش فيها عن روابط داخلية ، او لعله بحث وفتش وادركه الاعياء والعجز . واما غرابة المجازات والاستعارات فانها هي التي القت القصيدة ــ في نظر ذلك القارىء ــ بين ضباب الغموض ، ولعله تساءل : كيف تكون الاغاني مطلولة الشدو بالجراح ؟ وكيف يكون للرؤى خطى ؟ وكيف يكون للخميل وجد ، واذا كان ذلك جائزا فكيف يعزف ذلك الوجد نارا ؟ ونتذكر في هذا المقام تلك الاسطورة الجميلة التي تقول ان رجلا بعث الى ابي تمام يسأله زجاجة مملوءة بماء الملام فأجابه الشاعر انه لا يرى بأسا بذلك على شرط أن يبعث اليه ذلك الرجل بريشة من جناح الذل : قضية أخرى كبيرة واكبت الشعر العربي في جميع عصوره ، ولعلها أن تكون ارسخ القواعد التي اسست عليها فكرة عمود الشعر ، أعني : المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وكأني بالاحتجاجين يقولان : حذار ! ان الشعر المعاصر يومئذ قد أخذ يخرج على عمود الشعر حين جنح الى مبارحة دائرة الفهم وابعد في انتزاع تشبيهاته واستعاراته ، فأما من حيث الشكل فان القصيدتين ممعنتان في المحافظة : احداهما

تجري على قافية في الصدر وقافية في العجز ، وهو امر يوحي بالتزمت في التزام نغمتين على طول المقطوعة ، واما الثانية فانها رغم انفساح القافية في كل مقطوعة منها ـ على حدة ـ ترسف في قيود التكرار بحيث تجيء كل مقطوعة مشابهة للاخرى في ما التزمته من تقفية (١) .

ومن الغريب ان ريح الثورة لم تهب من هذا المنطلق ، اعني منطلق الصراع بين الفهم والايحاء ، وبين بعد الاستعارات او قربها ، وانما انبعثت لتحطم تلك الانضباطية في الشكل ، سواء أكان ذلك الشكل قائما على شطرين او على أساس توشيحي متنوع متكرر ، كالذي تمثله القصيدتان ، وكأنما كان الشعر يفتش عن طريقة تخلصه من الشكل الصارم ، في القصيدة والموشح على السواء ، وتمنح العبارة امتدادا والتصوير استقصاء دون التخلى عن نوع الايقاع المنظم بادىء ذي بدء ـ . وقد أصبح من المعروف ان الرواد العراقيين : نازك والسياب والبياتي كانوا هم رسل هذه الثورة بتأثير من الشعر الانجليزي ، وكانت ثورتهم في شكلها الاوّلي تمثل تخلصا من رتابة القافية الواحدة (دون الاستغناء عن القافية تماما) وتنويعا في عدد التفعيلات في السطر الواحد (دون مبارحة الايقاع المنظم) ، وليس من هم هذا البحث الموجز رصد المحاولات السابقة في تاريخ الشعر العربي للتخلص من أسر الشكل الصارم ، وانما الذي يميز هذه الحركة عن كل ما سبقها ان اعتمادها للشكل الشعري الجديد أصبح مذهبا لا استطرافا ، وأن ايمانها بقيمة هذا التحول كان شموليا لا محدودا ، وان افرادها في حماستهم لهذا الكشف الجديد راوا وما زالوا يرون ـ عدا استثناءات قليلة ـ ان هذا الشكل يصلح دون ما عداه وعاء لجمع انواع التجربة الانسانية اذا اريد التعبير عنها بالشعر .

---

(١) كل مقطوعة تجيء قوافيها على النحو التالي ا ا ب ا ج ج ج د هـ

وكثيرا ما تساءل الدارسون : من هو الرائد الاول في هذا المضمار ، اذ كانت الاسبقية للاهتداء الى الشكل الجديد متنازعة بين نازك والسياب (١) ، وارى أن هذه المسألة ــ على هذا النحو ــ طفيفة القيمة ، لان محاولات كثيرة تمت قبل ذلك ، وكان اكثرها ــ كما قلت فيما تقدم ــ استطرافا أو تجربة عابرة ، ولعل نازك أول من شمل هذا الكشف بالايمان العميق والوعي النقدي الدقيق ، في مقدمتها على ديوان **شظايا ورماد** (١٩٤٩) ، ويبدو أن هذه المقدمة هي التي أوجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية ، وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري ، ومن اللافت للنظر أن نازك حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم ربطت ذلك بفكرتي الايحاء والابهام اللتين تحدثت عنهما في مطلع هذا الفصل ، فاتهمت اللغة العربية بأنها لم تكتسب بعد قوة الايحاء ، ودافعت عن الابهام لانه « جزء اساسي من حياة النفس البشرية ، لا مفر لنا من مواجهته ان نحن أردنا فنا يصف النفس ويلمس حياتها لمسا دقيقا » ، فكانت بهذا الموقف تجمع بين طرفي الثورة ، وتقرر نهجا شعريا يتجاوز التغييرات الشكلية الخالصة ليتبنى ــ في تسامح ــ المؤثرات الرمزية التي تمثلها قصيدة « الى زائرة » والايحاءات السريالية التي تبشر بها قصيدة محمود حسن اسماعيل ، وحين ربطت بين الحلم والشعر فتحت باب اللاوعي على مصراعيه دون احتراس .

وفي تلك المقدمة نفسها عبرت نازك ــ دون تحفظ ايضا ــ عن ايمانها المطلق بضرورة الثورة الشعرية ، وبالتغيرات التي ستحدثها ، وكانت تبدو في ذلك على استعداد لتقبل تلك النتائج أيا كان لونها حين تقول : « والذي اعتقده ان الشعر

---

(١) انظر قضايا الشعر المعاصر (ط ١٩٧٤) ٣٥ ــ ٣٧ .

العربي ، يقف اليوم على حافة **تطور جارف عاصف لن يبقي من الاساليب القديمة شيئا** فالاوزان والقوافي والاساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا ، والالفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير ،والتجارب الشعرية « الموضوعات » ستتجه اتجاها سريعا الى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد » . ومن طبيعة التطور « الجارف العاصف » أن يتدفق دون كبح ، وان يسترسل دون توقف ، وأن تضعف فيه المراجعة والنقد الذاتي ، لانه في سرعته لا يدع وقتا أو مجالا لذلك ، وهو حقيق أن يحتقب كثيرا من الزيف ، وأن يفسح المجال للنهازين ، وان يفاجىء بالتحولات المستمرة ، وأن يصبح الجديد فيه بعد وقت قديما يتطلب تجديدا وهلم جرا ، وان يسخر بالحدود والقواعد وادوات اللجم والترويض ، وحين شاءت نازك ان تضع في كتابها **« قضايا الشعر المعاصر »** (١) بعض القواعد النقدية ، وان تفرز الصالح من غير الصالح في ذلك الشعر ، كانت الموجة اقوى من أن تصدها اناة النقد ، ورزانة الفكر التنظيمي .

غير أن ظهور بدايات هذه الانطلاقة الشعرية وسندها بالقواعد المؤيدة على يد شاعرة ــ لا شاعر ــ تتقن العروض وتحسن التمرس بتغيراته المختلفة وتستمد بعض الايحاءات من اطلاعها على ادب أجنبي ، كل ذلك يشير الى امور يحسن أن نتنبه لها : فمن الواضح أن الدافع الى ارتياد تجربة جديدة انما كان هو محاولة التغلغل الى أعمق اعماق النفس ــ في مجتمع لم يتعود صراحة المراة في التعبير عن مشاعرها ــ ووضع ذلك التعبير على نحو تلويحي تقريبي ، خاص بالانثى حين تريد أن تحلل مشاعر خاصة بها ،

---

(١) صدرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٦٢ .

طالما ظن الرجل انه يحسن التعبير عنها أو التغلغل الى أدراكها وللمراة في تقبل البدعة حظ كبير ، اضف الى ذلك أن البدعة الجديدة تبعث لديها شعورا بالتفوق بسبب الاهتداء الى كشف جديد ، ثم ان هذه البدعة في شكلها الجديد تخلصها من ايقاعات البطولة الرجولية في شعر الرجال ، تلك الايقاعات التي تصبح زورا على الواقع اذا لم يكن لها في حاضر الامة اعمال توازيها ، وقد انسحب زمان طويل وايقاعات البطولة تتردد فيما ينظمه الرجال من شعر ، ومن ثم تحول كثير من ذلك الشعر الى كلام أجوف ، ومن الطبيعي أن يتوجه الشعر الى منطقة أخرى وايقاعات مختلفة ، ويصبح حديث نفس لذاتها ، وظهوره على اثر الاعجاب بما سمي « الشعر المهموس » دليل على أن حديث النفس ، أصبح من مستلزمات التصور لحقيقة الشعر ، ولا ريب في أن توجه « عاشقة الليل » أعني الفتاة المتوحدة التي اختارت العزلة والصمت نحو الاحساس بضرورة التنويع في حديث النفس امر طبيعي . ولا بد هنا من استدراك صغير : فان قولي بحاجة المراة الى التعبير عن مشاعر خاصة بها **على نحو تلويحي** انما يتناول البداية فقط وظروفا خاصة في حياة الشاعرة التي ابتدات الانطلاقة الجديدة ، أما بعد البداية فقد أصبحت المراة في بعض المواقف اجرأ من الرجل وأقدر على تحليل دقائق الرغبات ، وذلك امر انما اشير اليه وحسب ، وربما لم يتح لهذه الدراسة الموجزة أن تتناوله بوجه ما (١) .

---

(١) لا اعني هنا الا ما يدخل في نطاق الابداع الفني ، اما غير ذلك فهو يقع خارج حدود أي بحث نقدي سليم ، ويستطيع القارىء ان يجد شواهد على الصراحة في التحليل الدقيق في ميادين اخرى عدا الشعر مثل القصة الطويلة والقصيرة . وفي سبيل التمثيل العابر دعني اذكر هنا مثلا بعيدا هو شعر جويس منصور بالفرنسية .

ثم ان اتقان هذه الشاعرة للعروض وتمرسها بالتغيرات المختلفة في البحور والاوزان كان يعد ضرورة لسببين : أولهما أن التمرس بالعروض يجعل « لعبة الشكل » جزءا من هواية ممتعة ، وثانيهما أن اتقانه كفيل بالتأييد النظرى للتجربة ، ولعل هذه هي الرابطة الممتدة ــ في نظرى ــ بين الانطلاقة الشعرية والموشح ، فقد بينت عند الحديث عن العوامل التي ساعدت على نشأة الموشح شغف الاندلسيين بالعروض ، تعلما وتجربة ، وتباري الاساتذة والطلاب في ميدان النظم على ما يسمى « الاعاريض المهملة » أي التفعيلات التي قدر الخليل جواز وجودها ، ولكن العرب لم ينظموا عليها (١) ، والحق ان الشعر الحديث لم يحاول أن يستمد في بناء القصيدة من الاعاريض المهملة وانما اعتمد التنويع في بعض الابحر المستعملة ، فهو من هذه الناحية اشد محافظة من الموشح ، وما ذلك الا لضيق الشعراء المعاصرين بالعروض وتشقيقاته الكثيرة وتفريعاته ، واستسهالهم لركوب ما يركب من بحوره ، دون أن يسلموا في ذلك من كسر الوزن جهلا به ، لا تحديا له (٢) .

---

(١) انظر تفصيل ذلك في تاريخ الادب الاندلسي ــ عصر الطوائف والمرابطين (بيروت ١٩٦٣) وذلك في الفصل الخاص بالموشح .

(٢) الفرق بين الجهل والتحدى مما يعسر تمييزه ، وفي هذا المقام تحضرني قصة صغيرة ، فقد كان احد الناشئين في الشعر ــ منذ سنوات ــ يقرأ علي قصيدة ليست من الشكل الجديد ، وانما تجري على الشطرين ، ولاحظت أن احد الابيات فيها مكسور ، فلما نبهته الى ذلك قال : اعلم انه مكسور وانما تعمدت ذلك لاهز انتباه القارىء ، قلت : لم أكن أدري انك تجري على قرائك تجربة بافلوف على الحيوانات ، ومع ذلك فما يزال عليك أن تفسر لم اخترت ان تنبهه في هذا الموضع ، لا قبل ذلك ولا بعد ذلك .

وبسبب التحولات السريعة المفاجئة ، والشغف بالتجديد المستمر ، ضربت الحركة الشعرية رواقا من الحيرة حول النقد والناقد ، وكانت أكثر الدراسات النقدية التي واكبت هذه الحركة على نوعين : نوع وصفي نير المحتوى ، ونوع شعري مبهم لا تتحدد فيه غاية ولا يتضح حكم ، وهذه الحال تغري بأن يطرح المرء هذا السؤال : كيف استطاعت هذه الحركة ان تقوى وتشتد دون ان يكون لها سند كبير من نقد اصيل ؟ ان مثل هذا السؤال يفترض أن دعم النقد لازم لكل حركة ادبية تحتاج أن تستمر وتنمو ، وهو افتراض ليس من الضروري أن يكون دائما صحيحا ، ولكن هبنا أخذنا به في هذا المقام ، فاننا سنجد عوامل اخرى ساعدت تلك الحركة الشعرية على الثبات والبقاء منها : روعة الجدة ، والملاءمة لروح العصر ، وصدق كثير من التجارب ، والمثابرة على تحدي الصعوبات ، وسرعة العدوى و ... الى عوامل أخرى تستحق ثلاثة منها بسطا ، لانها تمثل ثلاث مراحل في تاريخ تلك الحركة :

الاول : **التضامن الصامت** ، ذلك ان حركة الشعر الحديث ظلت بمنجى من الانقسامات الداخلية الصارخة ، واذا استثنينا بعض المواقف الفردية كوقفة السياب ضد صلاح عبد الصبور أو وقفته ضد البياتي ، وموقف نازك من العيوب التي لابست هذا الشعر ، وما اشبه ذلك ، وجدنا ان كل من مارس النظم على النحو الجديد ، قد انضم الى الحظيرة ، وأصبح عضوا في « مدرسة التجديد » ضد العدو المشترك اعضاء « مدرسة المحافظة » ، حتى وان كان حظه من التجديد نزرا يسيرا ، وهكذا استطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظرات والمواقف ، التي كان من الممكن ان تجر الى انقسامات وتراشق بالاتهامات مثلما تفعل على الصعيد السياسي ، وكان مما

ساعد على ذلك ــ في المرحلة الاولى ــ عدم وضوح تلك الانتماءات والمواقف ، على نحو ساطع ، اذ كان الرواد الاوَل لا يبغون من انتحال شكل جديد تعبيرا عن موقف فكري او انتماء سياسي أو عقائدي وانما كانوا يبحثون عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم الرومنطيقية ، على نحو تحليلي ، لم يعد يسعف عليه الشكل القديم ، واذا انت قارنت بين ديوان عاشقة الليل وشظايا ورماد لنازك او ازهار ذابلة واساطير للسياب او ملائكة وشياطين واباريق مهشمة للبياتي ، او بين قصائد صلاح عبد الصبور ذات الشطرين وقصائده المتفاوتة في تفعيلاتها ، لم تجد تغيرا كثيرا الا في السمة التحليلية ، والتطوير القصصي ، واذا كانت الانتماءات والمواقف غير واضحة حينئذ ، فان الاتجاهات الشعرية نفسها كانت كذلك ايضا . ولا نجد خروجا عنيفا على منطق هذا التضامن الصامت مثل نقد أدونيس لشعر المقاومة . ولكن يجب أن نذكر أن ذلك النقد قد كتب بعد أن اصبحت الحركة الشعرية قليلة الحاجة الى الاغضاء والمجاملة (١) ، وبعد اذ أصبح شعر المقاومة نفسه « ظاهرة شعبية » تهدد كثيرا من شعر « الصفوة المثقفة » بالحجب والانكماش . يقول ادونيس « ان شعرنا في الارض المحتلة هو اولا رافد صغير في الشعر العربي المعاصر ، بل رافد ثانوي ، وهو ثانيا ، امتداد لا بداية ، امتداد لشعر التحرر الوطني الذي عرفه العرب طيلة النصف الماضي من هذا القرن وليس شعرا ثوريا » (٢) ويؤيد ادونيس رأيه هذا بعدة ملاحظات منها ان هذا الشعر يجري ضمن الاطر الموروثة ، وانه خارج الثورة لانه يعتبرها حدثا خارجيا قابلا للوصف والهتاف والغناء فهو من ثم محض حماسة لا تفعل شيئا ، ومنها انه مشبع بروح المبالغة ، والمبالغة تفرغ الوعي

---

(١) كتب هذا النقد سنة ١٩٦٩ ، انظر زمن الشعر : ١٤٨ .

(٢) المصدر نفسه : ١٦٩ .

وتجعله خاويا ، وهو نتاج غنائي بأبسط مستوى للغنائية ، وهو محافظ منطقي مباشر ينطق بالقيم التقليدية . ولا ريب في أن هذا الراي يتفق ومفهوم أدونيس للشعر ، والعلاقة بينه وبين الثورة ، ولم أورده لاناقشه ، فذلك يتطلب خروجا عن مقتضى هذا السياق ، وانما أوردته لاشير الـى أول انقسام جذرى في « معسكر » التضامن الصامت ، بعد اذ توضحت معالم التباين في الانتماءات والاتجاهات .

الثاني : **المجلة** ، لقد اثبتت مجلة « أبولو » ــ قبل ظهور الحركة الشعرية الاخيرة بكثير ــ أن كل اتجاه شعري يريـد ان يفرض وجوده في التاريخ الادبي لا يجد لذلك وسيلة خيرا من المجلة . ودور المجلات في الحركة الشعرية ــ موضـوع هذه الدراسة ــ يتطلب بحثا تاريخيا تقييميا موضوعيا ، يتعذر الوفاء به في هذا المقام . وبحسبي هنا ان اشـير الى دور مجلتي « الآداب » و « شعر » البيروتيتين في افسـاح المجال لهذا الشعر يوم كان المؤمنون به قلة ، ولما كانت مجلة « شعر » وقفا على الحركة الشعرية الجديدة ، فانهـا استطاعت أن تكون أبلغ أثرا من سواها في تاريخ تلك الحركة أيا كانت طبيعة ذلك الاثـر ونوعيته ــ لانهـا جعلـت مـن نفسها منبرا لاتجاهات متفاوتة في داخل الحركة نفسها ، وتبنت قصيدة النثر القصيدة ذات الايقاع المنظم والتفعيلات المتفاوتة ، وككل مجلة اخرى ، شجعت بواكير شعرية لم تثبت طويلا في المجال الشعري ، واطلعت الشعراء والقراء على نماذج مترجمة من الشعر الغربي ، وأيدت الاتجاه بأصوات نقدية متعددة ، وحين توقفت عن الصدور خلفتها في هـذا المضمار مجلات أخرى مثل « حوار » و « مواقف » ثـم فاض فيض المجلات التي تعنى بهذا اللون من الشعر في كل الاقطار العربية . وقد استقطبت هذه المجلات من حولهـا « أسرا أدبية » و « اتحادات كتاب » ، كما نشأت أسر

واتحادات مستقلة ، اخذت تقوم بدور المجلة في تشجيع شتى فنون الادب الحديث ، ولا تقتصر في ذلك على الشعر .

الثالث : **دور النشر** ، وهذا العامل ذو صلة وثيقة بالعامل السابق ، ولهذا تقف دار الآداب ودار شعر في طليعة الدور التي اخذت على عاتقها تقديم الديوان الشعري الحديث بصورة منظمة وعلى نحو يغري القارىء باقتنائه . ثم تجاوزت « دار العودة » مدى كل دار اخرى في هذا السبيل ، حين اعتمدت نشر « الاعمال الكاملة » لكل شاعر ، بحيث اتاحت لقراء الشعر مكتبة كاملة ذات « قطع » موحد . ولوزارة الاعلام في العراق دور هام في هذا أيضا بما نشرته وتنشره من دواوين . ولما لم يكن الاستقصاء مطلبا لي في هذه الدراسة ، اجدني اكتفي بهذه الامثلة التي تدل دلالة واضحة على ان الحركة الشعرية الحديثة ـ في المرحلة الراهنة ـ قد اصبحت تتنفس في جو اكثر حرية ، وتجد لها قبولا واسعا ومؤيدين كثيرين ، مهما تختلف اهدافهم وتتعدد الحوافز من وراء تحمسهم لهذا الشعر .

غير ان هذه الحركة الشعرية ـ مثل كل حركة تتسم بشيء من الخروج على العرف ـ لم تصل الى هذه المرحلة على بساط ، من الورد ، فقد واجهت كثيرا من العواصف ، ومشت على الشوك طويلا ، وتعرضت لحملات كثيرة من التشكيك والشجب والمعارضة ، فصورت على انها مؤامرة لهدم اللغة العربية ، واتهم اصحابها بأنهم انما لجاوا الى هذا اللون « المزق » من الشعر لانهم عاجزون عن الشعر الجزل ذي الشطرين ، وهب ان هذه التهمة كانت صحيحة فانها لا تضير الشاعر الحديث ، ونحن نرى أن كثيرا من شعراء الاندلس ـ مثلا ـ كانوا يعجزون عن نظم الموشح ، كما ان كثيرا من الوشاحين لم يكن لهم حظ كبير في القصيد ، وقياسا على ذلك يمكننا ان نقول ان الشاعر الحديث ليس من

الضروري أن يحسن « القصيد » لان القصيد له شروطه وظروفه وقواعده وأساليبه وبيئته . وها هنا طرفة تصلح للاعتبار ، فقد استثارت هذه التهمة احمد عبدالمعطي حجازى حين اعترض الاستاذ عباس محمود العقاد على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق (١٩٥٩) لانهم لا يعرفون اصول الشعر العربي وهدد العقاد يومئذ بالانسحاب من المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب احتجاجا ، فما كان من حجازي الا ان نظم قصيدة ذات شطرين ليثبت للعقاد انه لا يجهل اصول الشعر العربي ، وكانت تلك الهفوة ـ فيما أعتقده ـ سقطة العارف ، لانها أثبتت حقا أن حجازي لو مضى يقول الشعر ذا الشطرين لما ثبت طويلا في حلبة الشعر (١) .

وخير ما يمكن أن يصور جانبا من طبيعة الحركة المناوئة للشعر الحديث مذكرة تقدمت بها لجنة الشعر المصرية الى نائب رئيس الوزارة وزير الثقافة والارشاد القومي سنة ١٩٦٤ وقد عبرت تلك المذكرة عن أن حركة الشعر الجديد قد جعلت اللغة الفصحى موضوعا للمناقشة ، ومكنت لفريق أن يدعو الى تبني اللغة العامية لانها هي لغة الشعب ، والتهاون بأمر اللغة انما هو تهاون بالقضية القومية العربية، مع أن الشعر كان دائما ـ من بين جميع الفنون وعند جميع الامم ـ هو الفن الذي يحرص كل الحرص على صيانة اللغة . وأخطر ما في ذلك الشعر أنه يعكس روحا منافية لروح الثقافة الاسلامية العربية لان بعض صور التعبير فيه مستمدة من ديانات اخرى غير العقيدة الاسلامية كفكرة الخطيئة والصلب والخلاص ، كما أن فيه تهاونا كبيرا في استعمال لفظة « الاله » كأنها لا تزال تحمل دلالتها عند

---

(١) انظر هذه القصيدة في ديوانه اوراس : ٤٣٤ ـ ٤٣٥ (ط . دار العودة) .

الوثنيين ، وخلاصة ذلك كله ان الحركة الشعرية هـــذه حركة هدامة تعادي التراث في صورة لغة ورباط قومي وتحاول تحطيم الشوامخ من شعراء العربية .

ولست أسمي هذه اتهامات ، فان جانبا منها لا يعتمد افتراء في الجملة ، ولكنها من حيث صدورها عـن حركـة مناوئة انما تستعمل منظورا مختلفا عن ذلك الذي يستعمله اصحاب الشعر الحديث ، وكأن المسافـة بـين المنظورين هي مسافة الخلف بين لونين متباعدين بل متصارعين مـن الفكر والثقافة والمنحى . ولهذا فاذا كان الاتجاه الشعري الحـديث ظاهرة حتمية ، فان الثورة عليه ظاهرة طبيعية كذلك .

ولقد مات كثير من أعداء الحركة الشعرية الجديدة مثل العقاد وعزيز اباظة وصالح جودت ـ تغمدهم الله برحمته ، واتيح لها من المؤيدين والانصار اكثر مما كانت تتوقع ، وقيض لها من سبيل الانتشار والذيوع ما لعلها لم تكـن تنتظره ، ولكن بقي لها أعـداء كثيرون ، بعضـهم مـن داخلها ، وبعضهم من خارجها ، وهذا الفريق الثاني يصنف في ثلاثة انواع :

الاول : **الاغنية** : فانها اشد شيء محافظة في عالمنا العربي، ذلك انها ان كانت شعبية ، فانها ما تزال تعتمد الجناس وغيره من المحسنات البديعية ، وان كانت غير شعبية فانها ما تزال تتحدث عـن العذول والرقيب والسهـر والعذاب والدموع ، وتبدو منقطعة الصلة بالتحول الـذي طرأ علـى المجتمع في النظرة الى العلاقات العاطفية ، وكانما هي تـدور حول نفسها في استلهام مواقف رومنطيقية كاذبة ، حتى ان مد جسر بينها وبين القصيدة الحديثة ليبدو امرا متعذرا ، وبما ان الاغنية تجد قبولا لدى قطاع ضخم من الناس ، فانها ستظل تربي الذوق العام على غير ما يريده الشعر الحديث ،

وستظل تقيم من نفسها شاهدا على انه شعر غريب المنحى ، ينتمي الى فئة الاقلية (١) .

الثاني : **المدرسة** ، وبطلها السمح البريء هو المعلم ، وهو معذور لانه لا يجد لديه عملا نقديا يفك له مغلقات الشعر الحديث ، وهو في الوقت نفسه لا يستطيع ان يدرس لطلابه شيئا تكون اجوبته جميعا على محتواه : لا ادري . . لا ادري ، ولهذا فانه يرتاح الى النماذج الكلاسيكية ، لانها اسهل مطلبا في التفسير ، واكثر خضوعا للالقاء . فاذا لم تصبح مادة الشعر الحديث جزءا من الثقافة المدرسية ، فانه من الصعب ان يجد الناشئة في هذا الشعر تعبيرا عن وجودهم .

الثالث : **الملتقيات الشعرية** او الاسواق العكاظية : وهي تحني الشعر الحديث عن وجهته ، ليجد قبولا لدى الالقاء ، ومعنى ذلك ان يبقى في الشعر الحديث اوتار خطابية ، لانه في صورته الحقيقية غير قابل للالقاء في ملتقيات عامة . ولعل الاقتصار على الندوات الصغيرة ذات الجمهور المتقارب في ذوقه ، أجدى على هذا الشعر ان كان صاحبه ممن يحسن تأديته ، فان في بعضه من الشجن الدفين على الوضع الانسانى ما يعوض عن الخطابية التي يتمتع بها الشعر الكلاسيكي .

حتى هذا الحد تجنبت استعمال مصطلحين شاعا كثيرا على الاقلام والالسنة ، أولهما مصطلح « الشعر الحر » في الدلالة على هذا اللون من الشعر الحديث الذي خفف من قيود

---

(١) في سبيل مزيد من الادراك لدور الاغنية انظر كتاب خطوات في النقد للاستاذ يحيى حقي (٢٥٧–٢٦٣) ومما قاله هنالك انها « ضحلة رتيبة غارقة في السجع مجنونة بالتكرار عمياء عن وجود شيء فظيع اسمه الملل والزهق وطلوع الروح ... » بل ان ما عده الاستاذ حقي اغنية متطورة ما يزال يشكو كثيرا من حمى الدوران حول الموقف الغارقة في الابتذال العاطفي .

القافية وصرامة الشطرين ، والثاني مصطلح « الشعر العمودي » في الدلالة على كل ما عداه ، وانا ارى ان كلا المصطلحين قاصران ، فأما الشعر الحر ـ وهو المصطلح الذي قبلته نازك في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » وهو ايضا الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي vers libres (١) فليس حرا ـ بالمعنى المطلق ـ لانه ما يزال يراعي رويا معينا وما يزال يخضع للايقاع المنظم ، خصوصا اذا شئنا أن نفصل بينه وبين ما يسمى « الشعر المنثور » ، وهو فصل ضروري، فيما أرى ، رغم انكار الكثيرين لهذا الفصل (٢) . على أن ايجاد تسمية شاملة لهذا اللون من الشعر ليس بالامر السهل ، ذلك أنني كلما قرأت شعر شاعر وجدتني أشتق للحركة الشعرية تسمية مستوحاة مما قراته : حين أقرأ ادونيس يلوح لي ان هذا الشعر ـ وارجو أن يؤمن القارىء باني جاد كل الجد ـ يسمى « المرايا الحارقة » وحين أقرأ بلند الحيدري يصبح اسم هذا الشعر « الحارس المتعب » ، واذا قرأت البياتي وجدت أن هذا الشعر اسمه « الاقنعة السبعة » ، وعندما انتهي من قراءة خليل حاوي أجد أوفق اسم لذلك الشعر : « عرس قانا الجليل فوق بيادر الجوع » ، وتلم بي تهويمة وانا اقرأ شعر محمود درويش فأظن ما قراته يسمى « كيف تتحدث الريح الشمالية الى البرتقال

---

(١) يميز الفرنسيون بين شعر متحرر وشعر حر وقصيدة نثرية أو شعر منثور، ولكن الفصل الدقيق بين هذه الاشكال ـ بسبب طبيعة الاوزان في تلك اللغة ليس متيسرا دائما .

(٢) ان هذا الموقف ، يعني تمييزا في التحليل النقدي بين الشعر الذي يعتمد ايقاعا منتظما والشعر المنثور ، وقد حاولت في هذا الكتاب أن اقصر شواهدي على النوع الاول ، ما عدا استثناءات قليلة ـ ميزتها في مواضعها ـ لان الشاهد فيها قوي الدلالة على الفكرة التي اعالجها لا على المستوى الشعري الفني .

والارض » ، واجنح الى شعر سلمى الخضرا ، فاجد ان ما اقرؤه يقال له : « نشيد الارض حين ينضب النبع الحالم » ، واقرأ ، واقرأ .... هل امضي في العد ؟ لو انني مضيت في القراءة ، لوضعت اسماء للشعر بعدد الشعراء .

ولست اعني من كل ذلك انني عجزت عن أن اجد في هذا الشعر عناصر مشتركة ، ولكن تباعد الايحاءات التي يستمدها الدارس من شعر كل شاعر على حدة ، دليل على حيوية خاصة وتفرد في العناصر المميزة لدى كل فرد ؛ — دون انعدام صفة التواتر والتشابه احيانا — ويكاد أن يكون الشكل الخارجي هو أقوى رابط يربط بين المسارب المتعددة في هذا الشعر ، وان لم يكن الرابط الوحيد ، ولهذا ستظل كل محاولة لايجاد اسم لهذا الشعر تحوم حول الشكل (حين يصبح العامل الزمني في التسمية مثل « الشعر الحديث » و « الشعر المعاصر » ضعيفا بمرور الزمن) ، ولهذا يستسهل الدارسون أن يسموه الشعر الحر (او المتحرر او المنطلق أو المسترسل) ؛ وقد خطر لي قياسا على وفرة المصطلح الدال على الاشكال الشعرية عند العرب (مثل الموشح والزجل والمسمط والمعلقة والملعبة والكان وكان والقوما و ... الخ) أن أسمي هذا اللون الجديد من الشعر باسم « المفصن » مستوحيا هذه التسمية من عالم الطبيعة لا من الفن الزخرفي ، لان هذا الشعر يحوي في ذاته تفاوتا في الطول طبيعيا كما هي الحال في اغصان الشجرة ، خصوصا وأن للشجرة دورا هاما في الرموز والطقوس والمواقف الانسانية والمشابه الفنية ، ثم لان هذه التسمية تشير من وجه خفي الى كتاب « الغصن الذهبي » الذي كتبه جيمس فريزر ، وما أثار من تنبه الى الرموز والاساطير ، وما كان له من أثر عميق في هذا الشعر نفسه .

ولكني اعلم أن هذه التسمية لن تروق كثيرين ، لانها قد توحي بشيء من التنظيم المصطنع ، ولانها اقتراح فردي لم يعمل فيه « الاحساس الجماعي » قريحته ، ثم لانها توحي بشيء من التراثية اي محاولة لربط هذا الشعر بالتراث ، وهو شيء قد انقذته منه لفظة « حر » انقاذا يزيد على ما تستحقه طبيعته بكثير ، واعتقد أن كل محاولة من هذا القبيل لن تستطيع أن تطمس مصطلح « الشعر الحر » لسهولته وشيوعه والابتهاج بايحاءات الحرية فيه .

واما مصطلح الشعر العمودي فانه ايضا مصطلح قاصر ، لان كل شعر عمودي اذا اعتبرنا « نظرية عمود الشعر » في اوسع مدلولاتها ، وابسط مثل على ذلك ان هذا الشعر الجديد المفصن لا يزال يجري على الاوزان القديمة ، فهو من ناحية الوزن عمودي . ثم ان هذه التسمية ان اريد بها الاستخفاف بالشعر القديم أو الغمز من قيمته فهي تسمية ماجنة تنطوي على حمق كثير وجهل اكثر . ولهذا يمكننا ان نسميه الشعر المشطر ، فهذه التسمية تشمل القصيد والموشح والمسمط والدوبيت وكل ما جرى على سياق الاشطار المتساوية .

ومن الطبيعي ان نسأل ـ في هذا الصدد ـ اين يقف هذا الشعر اليوم ؟ ومن اجل ان نتصور ذلك على نحو مقارب نستشهد برأيين متباعدين عن هذا الشعر نفسه ، اولهما راي لنازك الملائكة التي كانت من اول رواد هذه الحركة واشدهم في البداية تحمسا لها ، ورأي نازك ذو طرفين اولهما يمثل موقفها من ذلك الشعر عام ١٩٦٢ حيث تقول « مؤدى القول في الشعر الحر انه ينبغي الا يطغي على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لان أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب **القيود** التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية ، ولسنا ندعو بهذا الى نكس

الحركة ، وانما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها ... » (١) والطرف الثاني وهو أشد اتصالا بمستقبل ذلك الشعر جملة يمثل عام ١٩٦٧ ، وفيه تقول نازك : « واني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء الى الاوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ، وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وانما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الاوزان العربية الجميلة » (٢).ورغم انتقال نازك في طرفي هذا الرأي من النصيحة الى التنبؤ ، فان ثمة شبها قويا بين الموقفين وهو ايمانها بأن هذا اللون من الشعر سيتحدد وجوده ويتعايش مع ألوان أخرى من الشعر المشطر ، كل ذلك يصدر عن شاعر واحد في آن معا ، ولا تعني تعايشا بين تيارين أو مدرستين ، لان الشاعر الواحد بحاجة الى أن ينوع في شعره بين الشعر الحر والمشطر بحسب تنوع الموضوعات ، وصلاحية شكل لموضوع دون آخر ، وربما كان هذا هو معنى قولها « سيتوقف » ثم قولها بأنه « لن يموت »)، فان بين التوقف وعدم الموت ، مرحلة وجود اشبه بالموت لانها حال من « التجمد » أو « التجميد » ، ولو قالت « سيتحدد » لكان ذلك أقرب الى الدقة فيما تحاول أن تصدره من نبوءة أو حكم .

أما الرأي الثاني فانه لادونيس ، ورايه هذا منبث في مختلف كتاباته ، غير أنه قلما يصدر حكما على ما هو موجود ، وانما يحاول في الاغلب أن يتصور كيف يجب أن

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٤٨ .

(٢) مقدمة « شجرة القمر » (ديوان نازك ٢ : ٤٢٢) وتاريخ المقدمة ٢٨-٣-١٩٦٧ .

يكون الشعر ، كيف تكون علاقته بالثورة ، بالتراث ، ما معنى التجديد ، ما دور اللغة ، كل ذلك في اطار التصور لما يجب أن يكون عليه « التكامل » الكلي ، من خلال عمليتي الرفض والتجدد المستمرين . ومع ايمان أدونيس بالمرحلية في العلاقة الجدلية بين الشعر والجمهور ، فان تصوراته مجتمعة قد تفسر على أن هذا الشعر الجديد لم يبلغ شوطا يحقق به حتى ما يريده له أدونيس في هذه المرحلة الراهنة ، فكيف بالمراحل التالية التي تتطلب تنويعا في الابداع ورفضا لما يعد مقبولا لهذه المرحلة . واذن فان ادونيس يقف موقفا مناقضا لموقف نازك ، فبينما ترى هي أن هذا الشعر قد فقد الاسباب الداعية لشمولية جوانب الحياة المعاصرة ، كما فقد دواعي الحماسة المتطرفة من اجله ، يرى ادونيس انهذا الشعر لم يستطع بعد ان يحقق الدور الشعري الصحيح في التحرر التام من السلفية والنموذجية والشكلية والتجزئية والغنائية الفردية والتكرار ، ذلك امر قد يستخلص من مجمل آراء أدونيس ، ولكنه في احد المواقف يصرح بهذه الاتهامات او ببعضها حين يقول : « المشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعد في النزاع بينه وبين القديم ، وانما اصبحت في معرفة الجديد حقا وتمييزه ، فالواقع ان في النتاج الشعري الجديد اختلاطا وفوضى وغرورا تافها وشبه أمية . وبين الشعراء « الجدد » من يجهل حتى ابسط ما يتطلبه الشعر من ادراك لاسرار اللغة والسيطرة عليها ، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما ، ومع ذلك يملأ كل منهم الجرائد والمجلات بتفوقه واسبقيته على غيره وبمزاعمه انه نبي الشعر الجديد ورائده . بل اننا مع القائلين ان الشعر الجديد مليء بالحواة والمهرجين » . (١)

---

(١) زمن الشعر : ٢٣٦ ــ ٢٣٧

ان في حدة هذه الصراحة ما يسوغ ذلك التضايق الذي شعرت به نازك ازاء كثير من المحاولات الشعرية المعاصرة ، ولكن الفرق بين الموقفين هو الفرق بين احساس بشيء من التشاؤم تجاه امكان خلوص هذا الشعر من زيف كثير علق به ، وبين ايمان متفائل بأن الشعر ــ الرؤيا ــ قد يتحقق ، بل لعل جانبا منه قد تحقق على يد قلة ــ أو على يد واحد ــ من الشعراء .

ومهما يكن من تقارب بين بعض جوانب هذين الرايين فاني ارى ان الحقيقة تقع في مكان ما بينهما : ذلك أن هذا الشعر الذي تسميه نازك شعرا حرا لم يعد تلبية لرغبة في التجديد الشكلي ــ كما بدأ ــ وانما اصبح مع الزمن طريقة من التعبير عن نفسية الانسان المعاصر وقضاياه ونزوعاته فهو يتطور في ذاته كلما تطورت المداخل لفهم تلك النفسية ، والمبادىء المطروحة لحل تلك القضايا ، والوسائل الجديدة للكشف عن ضروب اللقاء والصراع في تلك النزوعات ، ويجب أن نتوقع استمرارية في هذا التطور ، لا عودة الى الوسائل السابقة ، حتى أمد غير قصير ، خصوصا اذا تصورنا ملازمة هذا التطور لامرين هامين ، اولهما : ان الزمن سيخلق اجيالا لا تعرف من صور شعرنا القديم وضروبه الا اصداء يسيرة تفرضها النظرة التاريخية ، وانما هي اجيال قد تغذت بهذا الضرب الجديد من الشعر ، ووجدت فيه صورة لما تبحث عنه في الحاضر وبعض اسقاطات على ما ترغب تحقيقه في المستقبل ، وثانيهما : أن الشعر غير منفصل ولا منعزل عن ضروب التعبير الاخرى في القصص والمسرح والسينما والرسم والموسيقى ، واذا كان التغير في هذه الضروب شاملا ، متطورا ، (وكان ذلك كله بسبب التغير المستمر السريع في منطلقات العلم والتقنية والكشوف المتتابعة) فليس من الطبيعي ان يستقل الشعر بالارتداد الى صور التعبير

القديمة . نعم ان شيئا من الماضي قد يمكن بعثه في سياق هذا التطور ـ أو على الاصح قد يمكن استخدامه وتحديثه ، لا لقيمته للماضي بل لقيمته للحاضر ، ولكنه بهذا نفسه لن يظل ماضيا . ثم ان هناك حقيقة تتصل بما سبق ، ويجب الا نغفل عنها ، وهي أن هذا الشعر يمثل جزءا من موجة عالمية طاغية ، فاذا لم تكن هذه الوحدة الكبيرة هي التي تمده بالقوة والاستمرار ، فان طغيان الموجة وحده كفيل بأن يدفعه شوطا طويلا . ولدينا في طغيان الموجة المحلية امثلة كثيرة من شعراء تحولوا بقوتها نحو الشكل الجديد ، فكيف اذا كانت الموجة عالمية تغري الشاعر بأن يرتبط بما وراء حدود البلد أو الاقليم ويترجم شعره الى عدة لغات ، ويجد الاعتراف بشاعريته على نحو يتجاوز الرقعة الضيقة ؟ واذا كان لا بد من التمثيل فلنأخذ مثالين بارزين هما الفيتوري وبلند الحيدري بين الشعراء المعاصرين ، فقد أصدر الفيتوري ديوانه «أغاني أفريقيا» و «اذكريني يا أفريقيا» وفي الثاني منهما اخذ يتجه نحو الشكل الشعري الجديد ، (ليس قبل ١٩٦٤) مع ان الشكل القديم في ديوانه الاول لم يكن يشكو ضعفا او قصورا ، بل كان يعد من حيث تعبيره عن المشكلات الافريقية من استعمار وعبودية وتمييز وعنصرية غاية في الاداء ، ولكنه تحول ... ولم يضعف في تحوله ، رغم صعوبة ذلك ، أما بلند الحيدري فقد كان أول ديوان له هو « خفقة الطين » (١٩٤٤ (٤)) وهو يمثل طاقة شعرية فائقة ، استعاض عنها بلند حين تحول الى الشكل الجديد بالعمق الفكري ، ولكن ذلك العمق لم يستطع ـ فيما أرى ـ أن يكون بديلا لتلك الطاقة الشعرية .

وراي ادونيس ـ وان كان اقرب الى فهم طبيعة التطور ومتطلباتها ـ لا يزال يشكو من الطموح المثالي ، ذلك انه اذا كانت « الوحدة المنتظرة هي التي يجب أن تتم بين فن

ثوري يرفض البنية الثقافية القديمة في الحياة العربية ، ونظام ثورى يرفض بنيتها الاقتصادية ــ الاجتماعية » (١) فان عدم تحقق احد طرفي المعادلة يشل من قدرة الطرف الثاني على ان يتحقق كاملا مثلما يعوق ظهور الوحدة المنتظرة وفي هذا المجال علينا أن نقر بالمرحلية عمليا لا نظريا وحسب ، ومعنى ذلك أن نربط بين الواقع والنموذج الفني ، فلا نتحدث عن النموذج بحسب ما يجب أن يكون ، وانما بمعيار صلته بالواقع . وهذا امر قد يقلل من شغفنا بالتنظير المسبق ، ويوجه أكثر جهودنا الى ان ندرس وندقق ونتفحص، ونعلل من خلال الوقائع المعطاة ، والحدود والابعاد التي أبرزها الامكان . الم يقل أدونيس نفسه في مراجعة له على مجموعة قصائد نثرية لانسي الحاج : « في مجموعتك صراخ يفتح باب الرعب. . صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة للشعر، لكنه في هذه اللحظة من تاريخنا قدر نفسي يحكمنا » (٢) ، ان الصراخ ــ لن يكون بأي منطق ــ وسيلة للشعر ، ومع ذلك فقد قبله أدونيس لانه « قدر نفسي » لبعض الناس في مرحلة تاريخية ، وهناك مستويات اخرى كثيرة يحاكمها ادونيس بمنطق « المثل الاعلى » ، ولا بد هنا ، من موقف موحد ، لا يتطرف الى هذه الناحية أو تلك بحسب المزاج او ايحاءات اللحظة العابرة .

---

(١) زمن الشعر : ١٨٣ .

(٢) المصدر السابق : ٢٦٨

٢
دلالة البواكير الاولى

القصيدتان اللتان وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر ، وهما قصيدة « الكوليرا » لنازك ، وقصيدة « هل كان حبا » للسياب (١) ، لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في البنية ، فأما الاولى فانها خبب موسيقي لذلك الموكب المخيف الذي يمثله الموت ، ووصف خارجي للوصول الى اثارة الرعب – دون القدرة على اثارته – باختيار مناظر يراد بها ان تُصوِّر هول الفجيعة ، وأما الثانية فانها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب هل هو نوح وابتسام أو خفوق الاضلع عند اللقاء ، ثم تتردد فيها المشاعر بين تصوير للغيرة والشك والحسد للضوء الذي يقبل شعر المحبوبة ، ولولا تفاوت ضئيل في بعض الاشطار دون بعض ، لما ذكرت هذه القصيدة ابدا في تاريخ الشعر الحديث .

اذن فان اختيار هاتين القصيدتين لدراسة معالم الاتجاهات لهذا الشعر في البداية لن يؤتي نتيجة تلفت الانظار ، ولهذا كان لا بد من تجاوزهما ، زمنيا ، الى نماذج مما جد بعدهما ، وبين العمد والعفوية ، اراني اختار لهذه الغاية ثلاث قصائد للرواد الثلاثة الاوائل ، وهي : قصيدة « **الخيط المشدود في شجرة السرو** »

---

(١) القصيدة الاولى في ديوان نازك ٢ : ١٣٦ والثانية في ازهار واساطير (منشورات دار الحياة – بيروت) : ١٣٩ وتبدو القصيدة الثانية – في هذه الطبعة – ناقصة قد سقطت منها بعض المقاطع .

لنازك (١٩٤٨) و **« في السوق القديم » للسياب** (غير مؤرخة ولكنها ربما لم تتجاوز ١٩٤٨) و **« سوق القرية » للبياتي** (حوالي سنة ١٩٥٤) مع الاستعانة في تحليل القصيدة الثالثة ، بقصيدة رابعة للبياتي عنوانها « مسافر بلا حقائب » وكلتاهما من ديوانه **« اباريق مهشمة »** . (١)

ومن اجل ان أضع القارىء في جو قصيدة نازك « الخيط المشدود » أقول انها قصة محب كان يظن واهما أن الحب في قلبه قد مات ، ولكنه عاد الى المعاهد الاولى لذلك الحب ، واقترب من « البيت » والهواجس تقول له ان صاحبته ما تزال على عهده وانه سيلقاها ولا بد ، وبعد احجام يدق الباب ، فلما لم يجبه صوت ، يفتحه فيرى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا ، هو وجه الاخت (اخت المحبوبة) ، ويقف السؤال في فمه وهو يحاول أن يقول : هل .... ويجيئه الجواب ، انها « ماتت » ، وفيما هو يسمع هذه الكلمة الرهيبة وهي تتردد في اذنيه كالمطرقة ، يتعلق طرفه بخيط مشدود في شجرة سرو قائمة في باحة البيت ، وبين رنين اللفظة الداوي يملأ الليل صراخا : « ماتت . ماتت » وبين الخيط المشدود تتوزع نفسه نهبا متقسما ، ويطول به الوقوف ، وهو غائب عما حوله ، تتجاذبه القوتان الطاغيتان ، ثم يعود ـ وهو ما يزال يسمع الصوت ـ والخيط في يده يعبث به ويلفه حول ابهامه .

على هذا الوجه تبدو القصيدة تصورا ذاتيا لما سيحدث في المستقبل ، فهي حلم او نبوءة أو امنية تصور العودة ومد العواطف المستشرفة للقاء حتى الذروة ، ثم الصدمة النفسية ثم التمزق ثم العودة الثانية (عودة المحب ادراجه مضطربا آيسا) ، فهي اذن قصيدة وجدانية ذاتية ، ومن

---

(١) هذه القصائد الاربع ترد في الملحق .

خلال هذا التلخيص تبدو عادية في رومنطيقيتها . ولكنها ليست كذلك لاحتوائها على عناصر شعرية رفعتها فوق ذلك المستوى .

وقبل الحديث عن تلك العناصر لا بد من الاشارة الى أن الشاعرة اهتمت في فاتحتها بابراز الجو المكاني والزماني « الشارع المظلم ـ الليل ـ أشجار الدفلى » وهو جو ذو صلة بالذكريات ، غير أن رسم مثل هذا الجو وتحديد معالمه يعد متكأ أثيرا لدى الشاعرة في كثير من قصائدها السابقة واللاحقة ، كأن تقول : « في سكون المساء / في ظلام الوجود » أو « كان المغرب لون ذبيح / والافق كآبة مجروح » أو « في الكرادة في ليلة امطار ورياح » ... الخ ، وغالبا ما تكون هذه التوطئة ايذانا بقص حكاية ، وقد عمدت في هذه القصيدة الى هذا الشكل القصصي نفسه ، لانه شكل قابل للنمو الطبيعي بين طرفي « العقد والحل » ، ولانه يتلاءم بقوة وتلك الحرية التي اختارتها في سياق التفعيلات المتفاوتة ، وقد مكنها الشكل المتحرر والقالب القصصي من ابراز أمر ثالث وهو : التعمق في تحليل نفسية المحب وربط تلك النفسية بمظاهر الطبيعة ، واخراج بعض كوامن تلك النفس على شكل حديث ذاتي أو مونولوج داخلي ، يعكس الاستشراف والقلق والتذكر والتردد والحيرة والابلاس والتعب الذي يشرف بصاحبه على الانهيار .

ويمثل « البيت » عنصرا هاما في قصيدة نازك ، بل في كثير من قصائدها :

وترى البيت أخيرا
بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا
وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك
« ها هو البيت كما كان هناك .... »

لا لانه وحسب ، موطن اللقاءات والذكريات ، بل لانه ايضا بيت العائلة ، وحين يفتح المحب بابه يجد الاخت شاحبة حزينة على فقد اختها ، واختيار هذا المكان للقاء يوحي أن هذا الحب كان عفيفا نقيا ، يتم تحت سمع العائلة وبصرها ، ولا غرابة اذا اصبح هذا البيت في شعر نازك هو نفسه « المعبد » ، وانتقل الحب الى جو ديني من الصفاء والعفة ، حتى ان المحب العائد لا يتصور الا روعة اللقاء ، والتحايا التي تعود ان يسمعها :

وستلقاني تحاياها كما كنا قديما

وستلقاني ....

لا غرابة اذن ان نجد العنصر الاكبر في هذه القصيدة شبه ديني يقف بين مصراعي التوبة ــ والعقاب ، فقد عاد المحب تائبا :

ها أنا عدت وقد فارقت اكداس ذنوبي

وقد جاء يرجو « التطهر » في معبد الحب ، برؤية جميع الرموز التي تربطه بالماضي : الطريق ، اشجار الدفلى والنارنج والسرو ، السلم ، الباب ذو اللون العميق ، الممر المظلم الساكن ، ولكن التوبة جاءت متاخرة ، ومن ثم لم تكن مقبولة ، وكان لا بد من العقاب، وقد جاء هذا العقاب قاسيا يوحي بالتشفي والشماتة ، والمحبوبة تحت الثرى في مكانها « الداكن الساجي البعيد » ترى أية صاعقة عنيفة وقعت على ذلك المحب الذي لم يعد في الوقت المناسب . وكان العقاب ضياعا للماضي كله وانطفاء لرموزه المختلفة ــ عدا رمز واحد ــ ثم ضياع المحب في الحاضر (والمستقبل) لانه اصبح مجردا من ماضيه ، ومن الواضح ان هذا العقاب يقف موازيا لتضحية المحبوبة ، وموتها ، في القصيدة ،ولكن

علينا أن نتذكر أن الشاعرة ـ في عدد غير قليل من قصائدها ـ تلح على هذا اللون من الحب الذي يلتبس حينا بالعداوة :

نحن اذن اعـداء
وان تكن تجمعنا احلام
من امسنا أودت بها الايـام

كما يلتبس حينا آخر بالبغض :

وابغضتك لم يبق سوى مقتي اناجيه
واسقيه دماء غدي واغرق حاضري فيه

وان هذا البغض يفضي الى القتل ، ولكنه يتمخض عن قتيلين (كما في القصيدة التي ادرسها) :

وكنت قتلتك الساعة في ليلي وفي كاسي
....
فادركت ولون الياس في وجهي
باني قط لم اقتل سوى نفسي

وليس هذا تصويرا للحظات متفاوتة متقلبة بين الامل والياس ، وانما هو هرب من هذا العائد ، لانه لن يكون نفسه ، لن يحمل صورته السابقة ، وانما سيكون شخصا آخر مختلفا عن الصورة التي ارتسمت في النفس :

ولو جئت يوما ـ **وما زلت اوثر الا تجيء** ـ
لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقص جناح التخيل واكتأبت اغنياتي

انه هرب من المفارقة القائمة بين الواقع والخيال ، واقع المحبوب العائد ، وصورته المثالية المتخيلة ، على ذلك يصبح

موت المحبوبة في القصيدة ضروريا لا لانه يحقق العقاب وحسب ، بل لانه يبقى على الصورة المثالية دون أن تتشوه اجزاؤها .

وتتكىء القصيدة على عنصر آخر متصل بالعنصر السابق شبه الديني ، بل هو يوسع من حدوده ، لانه يجعل الاثارة متصلة بالشعائر مطلقا ، واعني بذلك ترديد الكلمة السحرية التي تعتبر مفتاح القصيدة وشارة التحول فيها ، وهي لفظة « ماتت » لفظة تنبعث من كل النواحي وترددها الظلمات وشجرات السرو والعاصفات وتصل أصداؤها الى النجوم ؛ واحساس الطبيعة بهذا الموت ، دليل على أن المحبوبة قد اصبحت جزءا من تلك الطبيعة كما انه دليل على فداحة الفاجعة ، هذا من ناحية الدلالة المعنوية أما من حيث تأثير اللفظة في بناء القصيدة فانها حولت حركتها الى جمود اذ بها انتهت القصة ، واستعيض بدويها الذي يرن في كل مكان عن نبضات الحياة وعن حيوية التحليل النفسي ، ولهذا شغلت من القصيدة اربعة مقاطع (من بين سبعة) .

ولولا أن الشاعرة اوجدت في قصيدتها عنصرا ثالثا مهما ــ بل لعله أهم عناصرها ــ لتوقفت حركة القصة عند نهاية مالوفة ، وذلك العنصر هو الخيط ، وهو سر تعلق المحب بتفسير ما يظنه من لغز فيه ، وهو تميمته (تعويذته) التي استعان بها على طرد أثر الكلمة السحرية « ماتت » ، ووجوده هنالك مشدودا في شجرة السرو جعل المحب يهرب من مجال المسموع الى مجال المنظور ، وبدلا من أن تصعقه اللفظة السحرية ، بشدة وقعها الرهيب ، تلقى « الخيط » عنه لعنتها حين أمسكه واخذ يعبث به ، ففدا أداة « تسريب » للسموم التي كانت تنفثها في نفسه لفظة « ماتت » . ذلك أن حروف لفظة « ماتت » ــ في رسمها ــ

كانت تبدو له كالمشنقة ، « كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا » كما ان الخيط كان صورة من المشنقة أيضا ، كان « حبالا من جليد » ، وقد هرب المحب من مشنقة حقيقية الى أخرى رمزية ، وكانت حياته – في نظر الشاعرة – ضرورية ليتعذب ويقاسي أهوال الندم ويغرق في لجج الضياع . وقد كانت الشاعرة قادرة على ان تجعل ذلك الخيط جزءا من الذكريات ، فيصير في يد المحب شيء من الماضي ، ولكنها أبت حتى ذلك عليه ، اذ انه بعد فراق شهرين ، عاد ليرى الخيط وهو لا يدري متى شد في موضعه؟ ومن شده ؟ ولماذا علقوه ، انه شيء لم يكن له في تاريخ الحب علاقة بالمحبوبة ، ومع ذلك فقد تعلق به المحب ، لعله أن يكون اثرا من آثار تلك التي ماتت ، لعله ... الم يكن مشدودا الى شجرة السرو ، وهذه الشجرة ترمز الى المحبوبة ، اتراها هي التي وضعته هنالك ليرمز الى انها احكمت ربقة الموت حول نفسها وحول حبها وحول الماضي ... ؟ علالة نفس هي كل ما تبقى له من « الحب العميق » ، وعدم اتصال الخيط بأي شيء من ذكريات الماضي يعمق مشاعر التشفي والشماتة ، ويومىء في سخرية خفية الى ان المحب حين فقد كل شيء انتحل لنفسه وجود لغز حسبه متصلا بالماضي ليتامله ويتقوى بتأمله على البقاء .

وقد قسمت الشاعرة قصيدتها في سبعة مقاطع (أو دورات) ، ولكن هذه القسمة لم تكن ذات قيمة في البناء الفني للقصيدة ، لانها لا تمثل مراحل دقيقة في نموها واسترسالها ، ولهذا يستطيع الدارس ان يغفل هذا المظهر دون أن يجور بذلك على المبنى العام للقصيدة ، وهو مبنى قائم في جملته على التوازى المستمر بين شيئين اظهرهما : موت « البطلة » وتحولها الى جزء من الطبيعة الام المخصبة تلك الطبيعة ترثي المحبوبة الى الكون بترديد الخبر عن

موتها ، كأنه القوة السارية في تلك الطبيعة ، وحـــياة « المحب » والسخرية من تلك الحياة اذ يحاول استمداد البقاء من عنصر مجدب ميت تافه صغير هو « الخيــط » ، وبين هذين المتوازيين تقــع المتــوازيات الاخــرى من حركــة وتوقف ، وتوبة وعقاب ، ومسموع ومنظور ، وراحة أبديــة وعذاب مستمر ، والتطهر بالموت (دون ذنب) والحرمان من التطهر (وبقاء الذنب) ، الى غير ذلــك مــــن صـــور التــوازي .

هذا المبنى المتوازي ليس هو الذي يمنح القصيدة لونـا جديدا ، لانه موجود في الشعر الكلاسيكي ، كما أن منحاها الرومنطيقي لا يمنحها جدة وانما يلحقها بتيــار عريق في التاريخ الشعري ، ومع ذلك يحس القارىء لهذه القصيدة انها تنفرد بسمات مميزة : ومن ابرز تلك السمات طريقــة خلق التوازي ، وخلق الجو شبه الديني ، والالتفات الــى العناصر الصغيرة التي بها يكتمل نظام المبنى ، فهل هــذا كله من اثر انتحال شكل جديد ؟ مهما يكن الجواب عــلى ذلك ، فان هذا الشكل قد يسر الجانب التحليلي ، وقوى العنصر الدرامي ، وجعل للتوازي مجالا واسعا ، وسيجد من يدرس شعر نازك أن هذه القصيدة تعد معلما عــلى التيار الكبير في ذلك الشعر ، من حيث الاحتفال بالبناء والتحليــل والدرامية وبسط التمهيــدات المكانية والزمانية ، والتمرس بمشكلة الموت وبالزمن ، والاغتراف الكثير من الذاتية ذلك الاغتراف الذي يجعل التوجه الى الخارج امرا مرهقا غــير سهل بل قد يستعصي على الشمولية والاحكام ، فليــس غريبا اذا وجدنا نازك تستقل باتجاه خاص في الشـــعر يصعب التحول عنــه .

وقد سار بدر شاكر السياب في قصيدته « في الســوق القديم » على الطريق الذي سلكته نازك من حيث قســمة

القصيدة في مقطوعات أو دورات (بلغت احدى عشرة دورة) وهي أيضا في هذه القسمة تشكو ما تشكوه قصيدة نازك ، من حيث أن تلك الدورات لا تعبر عن مراحل محددة في بناء القصيدة ، ومن ثم فان اغفالها لا يعد اخلالا بطبيعة ذلك البناء ، غير أن السياب ــ على الضد من نازك ــ لم يحصر القصيدة في جو البيت أو المعبد ، وانما جعله أرحب من ذلك حين اتخذ السوق مسرحا لقصيدته ، غير أن هذا التغيير يجب الا يخدعنا طويلا ، فان الوحدة مضروبة على هذا السوق نفسه لان الوقت ليل ، وقد خلا من البائعين والمشترين ومن الجالسين والماشين ، سوى بعض العابرين الذين لا تتجاوز أصواتهم الغمغمة ، وانما فعل الشاعر ذلك ليتيح لنفسه عمق الاحساس بالغربة في ذلك الجو الليلي الذي بسطه ــ كما فعلت نازك أيضا ــ فاتحة لقصيدته ، ولانه يخشى أن تشغله الاصوات عن تأمل امرين : الاول : البضائع التي يحتويها السوق ، والثاني ما تثيره تلك البضائع من ذكريات أو ما تفتحه من كوى على المستقبل ، وليس للامر الاول من قيمة الا لانه يؤدي الى الثاني . ويسير « الغريب » في السوق فيرى الاكواب والمناديل (أدوات حفلة عرس) ولكن الشموع هي أشد ما يجذب انتباهه ، لانها تذكره بقلبه الذي كان حيويا ثم أخذت حيويته في الانطفاء مثلما هو مصير كل شمعة ، وفجأة يتذكر كيف عاد النور الى قلبه بظهورها ــ أعني فتاته ــ لتنقذه من وحدته ، ولكنه كان يحس أنها ليست هي ، وأن احلامه في أخرى سيمضي باحثا عنها ، الا أن الاولى أكدت له انها هي معقد أمانيه ، هي الحبيبة التي طال انتظارها ، غير انها تنبأت له بأنه لن يحقق حلمه ببناء بيت على الربوة مضاء بالشموع ، وتضعه بين « قرني المعضلة » حين تقول له :

انا ايهـا النـائي الفريب
لك انت وحدك ، غير اني لن اكـون
لك انت ــ اسمعها ، واسمعهم ورائي يلعنـون
هذا الغرام

سيبقى لا ثواء ولا رحيل ، سيحاول السير فيجد أن قدميه مسمرتان في مكـانهما ، ويستنجد بارادتـه ، لا بد من المضي للقاء تلك التي تنتظره ، لانه يحس بقسوة الشموع التـي ستضاء في عرس تلك المتشبثة به ــ وهي ليست له ــ ، لا بد من المضي ، فترتخي يداها عنه ، ليجد نفسه واقفا حيث هو لا يستطيع ان ينقل قدمـا .

نحن اذن مرة أخرى في جو رومنطيقي : غريب في جـو حزين وذكريات حزينة ، فالسوق كئيب والحوانيت كأنها انغام تذوب والانغام التي تتأدى فيه حزينة والنور شاحب ووجوه العابرين شاحبة وكلامهم غمغمة ، والاشياء ــ بسبب الضوء الباهت (أو بسبب نفسية الفريب على الاصح) توحي بتنبؤات كئيبة : فالاكواب تحلم بالشراب والشاربين ، وربما حشرجت فيها الحياة وبردت ، والمناديل حائرة لانهـا تنبىء عما سيحدث في المستقبل من مناظر وداعية ، يضوع فيها العطر أو يضرجها الدم الذي يتقطر . مفمفما « مات . مات » ــ تماما كما فعلت الطبيعة في قصيدة نازك ، الا أن الكلمة هنا ليست سحرية ، ولا تتردد سوى مرتين ، وتنقطع النبوءة عند هذا الحد ، فيما يتصل بالمناديل ، لان سلعة أخرى شغلت انتباه الغريب وهي الشموع التي يراها ــ بعين بصيرته ــ وقد أوقدت في المخدع المجهول ، في مكـان مـا في جنوب العراق ، وحيث عاش الغريب يحلم « بالصدر والفم والعيون » ، وطال به الحلم :

بين التمطي والتثاؤب تحت أفياء النخيلْ

حتى خبت شمعة قلبه وأعادت ايقادها ـ مؤقتـا ـ تلك التي « أتت هي والضياء » .

حتى هذا الحد انهى الشاعر ثماني دورات من قصيدته وهو يصور انعكاس مواجده النفسية على الاشياء ، وقدرة تلك الاشياء على الاثارة التنبؤية لما يكنه المستقبل ، فهـو غارق في حلم أو سائر في النوم ، تلوح لعينيه المغمضتـين رؤى المستقبل ، كما تلوح له ـ في هذا الوضع ـ نافـذة تضاء ، والنافذة التي تضاء في شعر السياب تقترن بالطفولة (شناشيل ابنة الجلبي) وبالحب وبالمرأة المتمناة وبالامل العريض ، ولكنها هنا ترد عابرة وكأنها حشو في القصيدة ، وهذا السائر في النوم لا يرى الا بعض الاشياء التي تتخذ في حفلات الزواج ، حتى اذا لاحت المنتظرة ظنها الفتاة التي سيقترن بها ، ولكن حين وضعته في منطقة « الما بين » (١) ـ لا يأس ولا رجـاء ، لا ثواء ولا رحيل ـ كان أقسى مـا تصوره أن يحس بأن الشموع ستوقد في زفافها لغيره :

ليس أحداق الذئاب
أقسى علي من الشموع
في ليلة العرس التي ترقبين

وكما هرب المحب في قصيدة نازك من صعقة الكلمة السحرية الى الخيط ، هرب الغريب في قصيدة السياب الى ارادتـه ولاذ بها يستنجدها ، مصمما على الرحيل، ليلقى الاخرى ، « سوف أمضي ، سوف أسير » ثم ليجد نفسه وقد أحاط به العجز من كل ناحية ، ذلك لانه عقد هذه الارادة بلقـاء امرأة متوهمة لا وجـود لهـا ، عند طرف السراب ، في

---

(١) أعني منطقة واقعة « بين بين » ، فاما ما اثبته في المتن ، فهو مما يكرره البياتي كثيرا في تصوير هذه المنطقة البرزخية .

الجنوب ، حيث حدثنا ان حياته هنالك مرت في صـــورة حلم طويل لم يتحقق منه شيء ، ولم تظهـــر فيـــه ايـــة امـــرأة .

قصيدة السياب قسمان يكادان يكونان متمايزيـــن تصورات بين الماضي والمستقبـــل أو سلسلة من الهواجس الحلمية ثم صراع ــ في الحلم ــ بين الواقع والمستحيل ، والقسم الاول هو الاطول ، اذ طال به التلدد في جنبـــات السوق حتى وقع بصره على الشموع وكانت وقفته عنـــد الكوب والمناديل (رغم صلتها بحفلة الزواج) غير متسقة مع الوقفة الطويلة التي وقفها عند الشموع بل ربما لم يكن ربط الجزءين معا في هذا المبنى الا بشيء من التجـــاوز والتقـــدير .

ومع ما في قصيدته من تشابه بقصيدة نازك الا ان الفروق بينهما واسعـــة ، لا في أن السيـــاب هنـــا استسلم لروابط واهية في اطالة القصيدة وحسب ، بل لانه ما يزال يعنى بالتصوير الخارجي ، لا بالتحليل الداخلى ، ويذهب مـــع الاستطراد حيثما اتجه به ، واذا كان للشكل الجديد لديه من اهمية ، فان اهميته تكمن في القسم الثاني حيث استقوت الناحية الحوارية ، على حساب التصوير الذي شغل اكثر القسم الاول . ان السياب ــ سيظل مثل نازك ــ شغوفا بالمشرع التمهيدي الذي يحدد الجو المكاني والزماني ، بل سيزيد على نازك في هذا المنحنى لانه سيحاول الشـــكل الملحمي في قصائده ، ولكنه سيختلف اختـــلافا كبـــيرا عن نازك في اتجاهه الشعري عامة وهذه القصيدة على دلالتهـــا لا تصلح أن تكون مؤشرا على جميع انعطافات السيـــاب في المستقبل ، لانها تجربة يحسن أن ينتقل عنها الى غيرها ، ولانه تعرض لمؤثرات كثيرة عنيفة ظلت نازك بمعزل عنها . ولكن مهما يكن من شيء ، فان القصيدة تنبىء أيضا أن

التحول الى الشكل الجديد لم يبعد بصاحبه كثيرا عن المنحى الرومنطيقي الخالص ، حتى ذلك الحين (١) ، كما انها من وجه آخر تدل على شغفة بالاطالة - على حساب المبنى - وعلى قوة التداعي ، وعلى تعلقه الواقعي بابراز مشكلة حرمانه من المرأة ، ورغبته الواقعية الطاغية العارمة في العثور على زوج وبيت ، وعلى حنينه الدائم الى « الجنوب » حيث القرية - (جيكور) - والام والنخيل والحقل الذي تموج به السنابل تحت أضواء الغروب ، واذا كان السياب في هذه القصيدة لم يلجأ الى الكلمة - التعويذة (جالبة الخير او طاردة الشر) فانه لجأ اليها في بعض قصائد هذه المرحلة مثل قصيدته « نهاية » (٢) حيث يردد ما قالته له الحبيبة « سأهواك » وسيلجأ اليها من بعد مقترنة بايحاءات شعائرية خالصة (٣) . وقد يمكن أن يقال ان المحب في قصيدة نازك قد انتقل من المجتمع - عبر الطريق المألوف - الى وحدة المعبد ، وضاع في وحدته ، وأن الغريب في قصيدة السياب قد ضاع في السوق ، أي في المجتمع ، أو في نوع منه (ولعل السوق هنا يرمز الى المدينة) ، وان كلا الضياعين يعبران بقوة عن اتجاهين مختلفين منذ البداية ، وستتسع مسافة الخلف بينهما في المستقبل .

ويتناول البياتي السوق في قصيدته « سوق القرية » ، ويحتفل بالتوطئة المكانية والزمانية مثل زميليه ، ولكن

---

(١) انظر دراسة لهذه القصيدة في كتابي « بدر شاكر السياب » (١٩٦٩) : ١٤١ - ١٤٤ ، وقد تغيرت بعض احكامي على هذه القصيدة بعد اخضاعها لتصور جديد وقراءة ادق .

(٢) انظرها في ديوانه أساطير (النجف : ١٩٥٠) : ٥٩ - ٦٢ .

(٣) انظر مثلا قصيدته انشودة في ديوان له بهذا الاسم (بيروت ١٩٦٠) : ١٦٠ .

هذه التوطئة جزء من صلب القصيدة لا يراد منها أن ترسم جوا معينا يصلح لما يليه ـ لان القصيدة كلها توطئة لشيء لم يقل من بعد ـ باستثناء لفظة « الشمس » التي تفتتح بها القصيدة ، فانها تصلح أن تكون تحديدا زمنيا كما تصلح أن تشير الى معاناة المحتشدين في تلك السوق من شدة الحرارة . فالمنظر اذن في النهار لا في الليل ، وهو بذلك ضئيل الايحاءات الرومنطيقية لانه ضئيل الصلة بالحلم ، والشاعر هنا مشاهد ، وقد يبدو أنه مشاهد محايد الا أنه ليس كذلك ، فانه يعتمد على حاستين ـ متوازيتين توازيا مقصودا في القصيدة ـ وهما حاسة البصر وحاسة السمع ، والاولى تسجل وكأنها آلة فوتوغرافية ، ولكنها في الوقت نفسه ، انتقائية ، والثانية تعي وتنقل حرفيا ما تعيه ، ولكنها أيضا انتقائية فيما تريد ان تنقله . كل شيء هنا مرتب بالتناوب ـ على نحو عامد ـ بين المنظور والمسموع : والمنظور نوعان : **اشياء ومناظر** توحي بالفقر والتخلف « كالحمر الهزيلة والذباب وحذاء قديم ، وبنادق سود وأطفال يصطادون الذباب ... » ، **واناس** طيبون حالمون : فلاح فقير يحلم بأن يشتري الحذاء القديم وحكيم صغير يبيع حكمته ولا يجد لها من يسومها ، وحاصدون متعبون يزرعون صاغرين للاقطاعي ويظلون جائعين ، فهم يحلمون يوما أن يزرعوا لانفسهم ، وعائدون من المدينة يصرخون مما شاهدوه من أهوالها ويلوذون بحمى قريتهم ، وبائعة أساور وعطور (حيث يسعى الناس الى العثور على الحاجي والضروري فكيف يجدون ما يعينهم على شراء الكمالي !) وحداد دامي الجفن يستعيض بالحكمة عن كساد سلعته ، وبائعات كرم يحلمن بالازواج :

هينا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الربيع

في القصيدة حلم كثير بل سلسلة من الاحلام ، ولكن الشاعر نفسه ليس هو الحالم الرومنطيقي ، وانما هو يسقط الحلم على مجتمع هذا السوق (وهو نفسه مجتمع القرية) لان ذلك الحلم في حياة أولئك الفقراء الكادحين تعويض عن الحرمان ، واذا كان « الفريب » في سوق السياب قضى شطرا طويلا من عمره « بين التمطي والتثاؤب تحت أفياء النخيل » فان القرية كلها تبدو للواقف في سوق البياتي « أكواخا تتثاءب في غاب النخيل » ، وكأن البياتي يقول في قصيدته : لماذا يختار الشاعر ان يمشي في الليل وحيدا في سوق قد خلت من الناس أو كادت ليحلم بالحب والمنتظرة ، ولا يحاول أن يرى السوق في واقعها الصحيح ، في رائعة النهار ، وفي القرية لا في المدينة ، ويستمع الى أحلام الفقراء وتمنيات المعوزين ، انه ليس في حاجة أن يرى السوق حزينا لانه هو نفسه حزين ، شاحبا لان أحلامه شاحبة ، وما عليه الا أن يجيل بصره وسمعه ليدرك أن السوق بائس حزين ، دون اسقاطات ذاتية . ومن اللافت للنظر تلك المفارقة التي يقيمها الشاعر بين القرية والمدينة مستمدا حكمه على المدينة من تصور الفلاحين لها وهم يقولون لدى عودتهم منها :

يا لها وحشا ضرير
صرعاه موتانا وأجساد النساء
والحالمون الطيبون

فهذه المفارقة تضيف الى بؤس الريفيين بؤسا جديدا : اين يذهبون ؟ انهم يفرون من قراهم وبؤسها وتخلفها الى المدينة فتفترسهم ببراثنها خبط عشواء ، فيعودون وقد ضاق عليهم المنقلب والمتردد يرضون بمعايشة الذباب ، واجترار الحكم البالية . ويتذكرون أن قريتهم — رغم قذارتها

المادية ـ نظيفة معنويا لان اجساد النساء لا تباع فيها ، وينسون وهم « الحاصدون المتعبون » أنهم مسخرون جسديا ومعنويا ليزرعوا صاغرين كي يأكل الاقطاعيون . (وليس من شك في أن هذه القرية وتلك المدينة هما ـ من بعد ـ قرية السياب ومدينته ، الا أن القرية تتوشح بذكريات الطفولة وظلال النخيل والبراءة كما يكبر الوحش الضرير وتطول أنيابه وتشحذ براثنه ، حتى يصبح هولا لا يطاق ، ولا نجاة منه الا بالعودة الى وداعة القرية وسماحتها ، لان السياب سيظل دائما واحدا من « الحالمين الطيبين ») .

وليس في قصيدة البياتي ذلك المبنى الذي يمنح قصيدة نازك ما فيها من روعة في الاحكام ، ولا فيها شيء كثير من التحليل ، ولا فيها نزوع السياب الى الافتتان بحشد الصور والتقاطها من كل مكان ، وانما هي محض « صورة » للسوق في فترة زمنية محددة تقع بين حدة النشاط فيه واقفاره ، نعم فيها ذلك التوازي الذي لا يختل بين المنظورات والمسموعات ، ولكن لا شيء سوى ذلك ، وتكاد تعتمد الجانب الاحصائي ، دون تدخل مباشر أو تعليق موجه أو اغراق في استعمال الصفات ، وتكاد تتجنب الاثارة العاطفية ـ في ظاهرها ـ وهي بهذا كله أقرب الى لوحة الرسم منها الى القصيدة ، وهي من ثم غير متطورة من داخل الموجة الرومنطيقية في الشعر العربي ، كما هي الحال في القصيدتين السابقتين ، ولما كانت أقرب الى الرسم لم تحاول شيئا من الدرامية الحوارية ، وكل ما أفادته من الشكل الجديد حرية الاختيار في الاحصاء ، وارسال الاقوال والحكم دون توطئة لها بمثل « قال » أو « يقول » . ومشاعر الشاعر فيها محتبسة وراء سور ـ يكاد يكون مصمتا ـ من الاقتصاد الدقيق في اسباغ الصفات والصور والاكتفاء

بالتسجيل ، فهو رغم حدبه على هؤلاء الكادحين ، في تعبيرات خاطفة في ايحاءاتها ، لا يبدي شيئا من الرثاء لحالهم ، ولا يصرح بشيء من التفجع لهم ، ولا يستصرخ أحدا لانقاذهم .

ليس في القصيدة فرد يقع تحت تقلبات العاطفة وتغير العلاقات أسيرا للضياع، هنا مجتمع صفير ضائع،كل فرد فيه ضائع لانه مرتبط بالمجموعة الضائعة ويحاول أن يتعزى بالحلم . وحضور الشاعر هنا جزئي ، لا شخصاني (وليعذرني اللغويون في استعمال هذه الصيغة) ، وهو أمر لم نألفه في الشعر الغنائي الذي يتطلب ان يكون حضور الشاعر كليا . ذلك حضور أقرب الى تصور اليوت لمهمة الشاعر ، في أن يكون حياديا ، الى اقصى ما يستطيع ، ولكن رغم أن حيادية اليوت قناع من الاقنعة الذاتية ، فان هذه القصيدة تخرج على ما يريده اليوت نفسه ، من حيث انها صورة مسطحة لا تنقل الرمز وأعماقه ، معا في آن واحد ، بل هي بعيدة عن أن تكون رمزا ، لانها تنقل ما تنقل دون أن تقول ــ على المستوى الرمزي ــ اي شيء .

واذا كانت هذه القصيدة ــ كما قررنا من قبل ــ غير متطورة من داخل الموجة الرومنطيقية ، فهل نذهب لنبحث عن منتمى جديد لها ؟ لا أجد بأسا في ذلك لاننا نعلم حق العلم أن الاتجاه الى التجديد في هذا الشعر انما كان مستوحى من الاطلاع على الشعر الانجليزي ــ كما سبق القول ــ فلا ضير اذا نحن ذهبنا نطلب صلة لهذه القصيدة بمناخ اخر غير مناخ الشعر العربي . ان قصيدة نازك نفسها تذكرنا بقصيدة **((سويني بين العنادل))** (١) لاليوت ، من حيث البناء ، فقصيدة اليوت تزاوج بين الرثاء والسخرية ــ رثاء البطل الحقيقي اغاممنون ، والسخرية من البطل المزيف

---

(١) العنادل : جمع عندليب .

المضحك ((**سويني**)) ــ الا اننا لا نعتقد ان **نازك** تأثرت قصيدة اليوت او انها كانت قرأتها حين نظمت قصيدتها ((**الخيط المشدود**)) ، ذلك لانها اختارت ــ في بناء قصيدتها ــ منهج التوازي ، بينما ذهب اليوت في قصيدته الى التطابق ــ أو الى ايهام التطابق ــ وبين المنزعين فرق كبير . اما **قصيدة البياتي** فانها ــ رغم رفعها للراية الحيادية الاليوتية على نحو ما ــ لا تتصل بمنزع اليوت الشعري ولا تحتذيه ، ولعلها ــ من ثم ــ تنتمي الى مجال اخر .

وفي سبيل ان نهتدي الى هذا المجال دعنا نحدد مميزاتها الكبرى : انها قصيدة رغم التوازي فيها بين المسموع والمنظور ، شديدة الاهتمام ــ في ذلك الجو النهاري الحار المشمس ــ بالمنظور نفسه ، وليس المسموع فيها الا نتيجة للعناصر التي يتكون منها ذلك المنظور ، فهي بهذا المعنى صورة كاملة واضحة الجوانب مميزة العناصر ، وهي من وجه اخر ثورة على القصيدة التي تلتبس بالحلم ، صحيح ان الناس في داخل الصورة الكبيرة يحلمون ، ولكن الشاعر نفسه ليس حالما ، بل هو واقعي الى حد ان يكون « طبيعيا » في نقل ما يراه ، وهي من وجه ثالث ثورة على ان تكون القصيدة اعترافية ، اذ لو اعتبرنا القصائد الثلاث ، لوجدنا ان ما يقوله كل من نازك والسياب لا يعدو ان يكون فيضا اعترافيا لمواجد ذاتية في لحظة ما ، او جزءا من تاريخ عاطفي ، متخيل أو حقيقي ، اما قصيدة ((**سوق القرية**)) فانها لا تؤمن بهذا الاعتراف ، ولا تقر به ، وهي تتجنبه قدر المستطاع ، ثم هي من وجه رابع بداية رؤية للحركة الجماعية وابتعاد عن الذات ، ترسم دون ان تنتقد ، ولكنها قد تتطور في المستقبل فتجمع ــ في صورة اخرى ــ بين الرسم والنقد معا في آن .

هذه المميزات تجعل منها تجربة جريئة ، لانها قد تكون نتاج تيارات مختلفة ، فالفصل بين القصيدة والحلم يذكرنا

بموقف الشاعر الفرنسي **بول ايلوار** الذي يجعل التمييز بينهما ضروريا لان الحلم يستهلك ويتحول بينما لا يضيع من القصيدة شيء ولا يتغير ، وكذلك هو الالحاح على اهمية البصر في الرسم ايضا ، فانه ينتمي الى ايلوار نفسه ، ولكن الناحية الاحصائية في القصيدة ذات منتمى اخر ، غير بعيد ، فهو منتمى سريالي دون تحديد ، اذ نجد ان بعض قصائد السرياليين لم تكن سوى مجموعة من الاسماء صفت في نطاق واحد ، ويتصل هذا ــ من وجه ما ــ بنصاعة الصورة ووضوحها وصلابة حواشيها ، وذلك امر يلحق بمذهب الصوريين (**الايماجيين**) الذين كانوا يرون ان الشعر لا بد ان ينقل الاجزاء والعناصر بدقة تامة ، صلبة واضحة ، وان التركيز هو جوهر الشعر وحقيقته ، وفي النهاية يتفق هذا اللون من النقل مع الحيادية التي يتطلبها اليوت ، وذلك يعني تبرئة القصيدة من عناصرها الاعترافية الذاتية . فاما العنصر الاخير وهو التنبه للحركة الجماعية فانه قد اعان الشاعر على مبارحة النطاق الذاتي الاعترافي ، ولكنه قد يكون من وجه اخر بداية اليقظة على آلام المجتمع وبؤس الكادحين ، بوحي من نظرة يسارية .

قد يكون في كل هذا التصور اسراف ، لا أريد به وجه التجني ، اذ انا لا اقول ان البياتي قد خضع لكل هذه المؤثرات حين كتب هذه القصيدة ، وانما نحن ازاء قصيدة تنقل لنا صورة للشعر لم نالفها من قبل ، ونحن حين نقرؤها نستذكر مظاهر كثيرة كانت تجري في الشعر الاجنبي ، الانجليزي والفرنسي ، واننا اذا شئنا أن ندرس الشعر العربي الحديث ، فلا بد أن نكون على وعي بتلك المظاهر وما تمثله من تيارات ، فذلك حقيق ان ينير امامنا جوانب من الطريق ونحن نتحدث عن اتجاهات ذلك الشعر ، واذا كانت القصيدة نفسها تذكر بانتماءات شتى ، فليس معنى ذلك أن الشاعر

سيظل قادرا على الايحاء بهذه الانتماءات جميعا ، وفي بعضها احيانا تضارب ، وبعضها قد يقوى حتى يحجب غيره ، ولكنه سيختار اتجاها اكثر تلاؤما مع نفسيته وبيئته ، ولهذا فان اتجاهه الكبير لم تتوضح معالمه بعد . وحسبك ان تضع عناصر الثورة على المألوف الشعري في هذه القصيدة الى جانب ذلك الاتكاء الواضح على التراث في الاقوال والامثال المرسلة من مثل : ما حك جلدك مثل ظفرك ، لن يصلح العطار ما قد افسد الدهر الغشوم ، ابدا على اشكالها تقع الطيور ، وهذا الاتكاء وان كان مستوحى من اليوت ــ على نحو لا يقبل الشك ــ فانه من العناصر التي لن يتخلى عنها البياتي ، مهما يمتد به حبل التطور ، وهو يرينا اهمية تحديد المنطلق في تبين العناصر المتحولة ــ او القابلة للتحول ــ والعناصر الثابتة في اتجاهات شاعر ما .

غير ان مما يحجب المسرب الكبير الذي سيتجه فيه شعر البياتي من بعد انه كان في هذا الدور من نشاطه الشعري ما يفتأ يجرب ، يبحث ، يتلمس جاهدا ليستكشف الطريق ، ولهذا فان قصيدة واحدة ــ رغم كل ما تحمله من دلالات ــ لا تستطيع أن تصور وحدها جميع الروافدالتي كانت تعمل معا لتشكل اتجاه التيار الكبير ، وحسبنا على ذلك مثل اخر هو قصيدته « **مسافر بلا حقائب** » (١) ، التي يفتتحها بقوله :

من لا مكان
لا وجه لا تاريخ لي ، من لا مكان
تحت السماء وفي عويل الريح اسمعها تناديني
« تعال ! »

---

(١) أباريق مهشمة : ١٦ ــ ٢٠

ولست اريد ان اقف عند هذه القصيدة وقفة تحليلية، وانما اكتفي بملاحظات اراها ضرورية في هذا السياق ، فهذه القصيدة تقدم لنا معجما يكاد يكون مستوى من الفاظ : العبث والتثاؤب والضجر والسأم والوحل والطين واللاجدوى والجدار والباب المغلق ، ومن السهل أن نتصور من خلال هذه الالفاظ جميعا اي جو تريد أن تضعنا فيه واي جو تستوحيه ، فهي تستعيد أكثر ما في قاموس الحركة الوجودية في مرحلة من مراحلها ، و « المتكلم » في القصيدة يعاني الانفصال ويشكو اللامكانية واللاتاريخية ، وحين يقول « لا وجه لي » فانه قد يشير الى انه يفقد السمات المميزة أو يفقد الوجهة ولا يعرف الى اين يسير ، وسواء أكان « انسانا » عاديا أو فنانا فانه ــ على الحالين ــ واحد من بني الانسان الذين يجدون انفسهم جميعا معزولين ، او كما يقول سارتر في كتابه « **الوجود والعدم** » : كل انسان تفصل بينه وبين الاخرين هوة لا يمكن عبورها ، فالتواصل على ذلك مستحيل ، وقد رمز الشاعر لهذه الهوة بالتلال وبالصوت الذي يسمعه يناديه « تعال » من وراء تلك التلال ، ومع أن الحب قد يصبح قوة موحدة الا انه هنا في هذا الوجود يعجز عن أن يقوم بهذا الدور . ومن الاصح أن نسمي هذا الاحساس الذي تنقله القصيدة غربة ، وان نربط بين الغريب فيها و**غريب كامو** ، وحين نبحث عن اسباب هذه الغربة ــ أو التغرب ــ لا نجدها سارترية بالمعنى الدقيق ، لانها ليست غربة عن الذات بسبب نظرة الاخرين ، وانما هي غربة متافيزيقية لانبتات الصلة بالمكان والزمان (التاريخ) ؛ وقد تكون اسباب الاغتراب كثيرة ــ حسبما يراها علماء الاجتماع ــ فمن اسبابها الشعور بالوحدة ، وعدم الرضى عن العلاقات الاجتماعية ، والسخط على طبيعة الوظيفة ، والاحساس بالضعف أو بعدم الثقة ... الخ ، ولكنها عند الشاعر ربما لم تمت الى كل هذه

الاسباب ، ربما كان فيها شيء من الضيق « **بمستنقع التاريخ** » أي بالواقع الحضاري وقيمه ، الا أنها في الجملة « **غربة وجود** » ، لان ذلك الوجود لا يجد ما يسوغه ، وهي بهذا المعنى تعود لتلتقي مع تصرفات بعض ابطال سارتر في بعض رواياته لا مع فلسفته النظرية عن الاغتراب ، وأيا كانت صلتها ومهما تكن بواعثها ، فانها كانت يومئذ تتصل بما شاع من نظرات وجودية . وخلاصة موقف « **المتكلم** » فيها انه انسان فقد هويته ، وانه لو كان هناك « رجاء » لاحب أن يستعيد تلك الهوية من خلال سيره الدائب بحثا عنها ، ولكنه لا يفعل ، وحين يعلل نفسه بقوله : « **ساكون** » يحس بعدم الجدوى وبانه سيبقى دائما سائرا من لا مكان ، ودون وجه ودون تاريخ . ولا بد من أن نتذكر أن البياتي ربما تجاوز هذا التصور من بعد ، ولكنه لن يستطيع أن يتجاوز ذلك الصوت الذي يناديه ، والذي سيتشكل بحسب التحولات التي توجهه من بعد في كل مرحلة شعرية ، وأنه ان كان في هذه القصيدة مؤمنا باستحالة استرداد الهوية التي فقدها ، فان كثيرا من همه في المستقبل سيغدو بحثا عن تلك الهوية رجاء استعادتها . ومهما يكن من شيء فانا نرى البياتي ــ بعيد سنوات قليلة من الانطلاقة التي سار فيها كل من نازك والسياب ــ قد سخر الشكل الشعري الجديد لمؤثرات خارجية مختلفة ، تجاوزت التحوير للمواجد الرومنطيقية الذاتية ، واتاح للحركة الجديدة أن تبارح نقطة التحول من داخل الماضي ، وان تعانق وجهة ــ بل وجهات ــ جديدة ، فاذا كان نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد ، فان البياتي كان اسبق المجددين الى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل . لقد القى الاولان حجرا في ماء الشعر وسرهما ــ الى حين ــ انداح الدوائر واتساع اقطارها في ذلك الماء ، وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراسا مختلفة .

٣

العوامل التي تحدد الاتجاهات الشعرية

كانت الغاية من التحرم بهيكل التاريخ ـ في الفصل السابق ـ أن نستجلي « **نقطة البداية** » لا غير ، دون أن يكون ثمة اصرار على الاستمرار في هذا السياق التاريخي ، وهو سياق طبيعي ممكن ، بل يكون أحيانا ضروريا . ولكن الاخذ فيه هنا تحول دونه اسباب كثيرة ، ابسطها أن الدواوين الشعرية التي بين يدي ليست جميعا تحمل تاريخ صدورها الاول أو تواريخ القصائد ، ولهذا كان لا بد لنا من العدول عن هذا السياق ، والانتقال الى منطقة التساؤل عن العوامل التي رسمت ـ وما تزال ترسم ـ المسالك والاتجاهات التي سار فيها الشعر المعاصر ، وما يزال يسير . سؤال كبير متعدد الجوانب بسبب طبيعة العصر الذي نعيش فيه : عصر متفجر بشتى الاحداث والمشكلات والمبتكرات والقضايا والنظريات والعلوم ، متميز بسرعة التحول والتطور في ما يتصل بهذه الشؤون جميعا .

واحسب ان كثيرين منا حين يلقون هذا السؤال على انفسهم تتجه بهم خواطرهم ـ اولا وقبل كل شيء ـ الى القضية الفلسطينية التي ارتبطت نشأة هذا الشعر زمنيا بها ، والى ما تمخض عنها من آثار قريبة وبعيدة ، من توزيع لاهلها بين من يقطنون خارج الوطن وداخله ،وما يواجهه كل فريق منهم من مشكلات ، وايجاد دولة دخيلة تقسم العالم العربي في شطرين ، بل تقسم الدول مرة أخرى الى دول مواجهة ودول بعيدة عن المواجهة ، والعواصف الداخلية

التي اجتاحت العالم العربي بعدها ، من انقلابات وثورات ، والعواصف الخارجية على شكل تدخلات وحروب ، **وشن الغارات على المخيمات** ، ثم تجسد الاماني الفلسطينية في حركة فدائية، ومحاولة القضاء على هذه الحركة في مراحل ، الى غير ذلك من شؤون ، ولست أعنـي هنـا كيف أصبحت القضية والاحداث المتصلة موضوعا للشعر ، وانما أعني مـا الذي خلقته من مواقف واساليب شعرية ووعي شعري ، والى اي حد غيرت العطاء الشعري ، وبلورت المفهـومات والمنطلقات الشعرية ، وكيف كان من المحتوم أن تربط هذا الشعر بالحركات التحررية في أرجاء العالم : في فيتنـام وافريقيا وامريكا اللاتينية وغيرها ، وأن توحد رمـوز التضحية ــ توحد بين لوركـا وغيفارا وغسان كنفاني وكمال ناصر و . . . ، وحين فعلت ذلك لم يعد هذا الشعر يستطيع الانفصال عن الاحساس بأثر قضايا الحرب والسلام، والتمييز العنصري ، والحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين ، وظهور المعسكر الثالث ، والانقسام بين قوى اليسار ، وانحسـار الاستعمار القديم ، وتغول الاستعمار الجديد ، وقضـايا البترول وأثرها في داخل البلاد العربية وخارجها ، والتنكيل بالاحزاب اليسارية في البلاد العربية نفسها ، وتعـرض تلك الاحزاب للانقسامات ، وظهور حركات « رد فعل » يمينية ، وعلى ضوء هذا كله تحددت على نحو حاسم معان كثيرة : معنى الثورة ، معنى الشعر الثوري ، معنى الشاعر الثوري ، مدى العلاقة بين الماضي والحاضر ، مدى « الرؤيـا » المستقبلية ، مدى ايمان الشاعر بوسائل النضال أو بمسارب الهرب ، وبرزت من خلال ذلك أسئلة قديمة ، ما مهمة الشعر ؟ ما وجه الصلة بين الشاعر والمفكر ؟ ما اللغـة وما اللغة الشعرية ؟ وما العلاقة بين الشاعر والجمهور ؟ وقد كانت الاجوبة على هذه الاسئلة ايضا محددة للاتجاهات التي سار فيها الشعر .

وحين يخرج المرء من هذه الغابة من الاسئلة (واني له أن يخرج) تسلمه قدماه الى غابة اخرى : ولنسمها **« غابة الحقوق »** : (يقول مفكر ساخر : هذا عصر يتحدث الناس فيه عن الحقوق ، ولم اسمع احدا يتحدث فيه عن الواجبات) : حقوق العمال ، حقوق الفلاحين ، حقوق الموظفين ، حقوق المراة ، وما آلت اليه هذه الحقوق الاخيرة من مطالبة بالانصاف الى مطالبة بالتحرر ، واهتزاز وضع العائلة أو تفككها ، وضياع سلطة الاب ، والعلاقات الجديدة بين الاب والابناء (أو انعدام العلاقات) ، واستعلاء قضية « الجنس » واحتلالها مقام الاهمية ، والاستشفاء بمعالجة الكبت (العفة القديمة) باشباع الرغبات ، كيف فعلت كل هذه في توجيه الشعر ، وقبل كل ذلك كيف غيرت مفهوم العصبية العائلية ، وحطمت القيم القديمة ، وايدت التساهل في تصوير الشذوذ ، واوجدت معنى جديدا للحب ، وفعلت ... وفعلت ... مما لا قبل لهذه اللمحة بتصويره .

وقبل هذا كله اين يقف الشاعر نفسه من فكر عصره وثقافاته وايديولوجياته : هل هو ماركسي يتحدث — دون أدنى تعقيد — عن البروليتاريا والثورة وصراع الطبقات وحتمية التاريخ ، أو هو ليبرالي ؟ وهل يؤمن بما تدعو اليه الوجودية من مبادىء ؟ اتراه يرى أن الانسان ابن موقفه وأن مطلبه الاول والاخير هو الحرية ، وأن حريته بالمعنى الدقيق التزام ، وهل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية وآمن بسيطرة اللاوعي وبأهميته في حياة الافراد، وبالاحلام وما تعنيه من مخزونات جنسية ، ولا بد أن يتأثر اتجاهه — بل لعله أن يتحدد — اذا هو اعجب بالسريالية وآمن كما يؤمن السرياليون بتعطيل العقل الواعي (automism) ليجد العقل الباطن سبيله الى الانطلاق دون أن تعوقه اية عوائق ، أو اذا عدل في هذا الموقف متابعا فنسنت بونور

في المزاوجة بين فيوض العقلين اللاواعي والواعي ، لانـه لا جدال « في أن الجهاز النفسي لدى الانسان كان موحدا ، وأن الشعر وسيلة لايجاد هذه الوحدة المفقودة » . وهل يرى أن « **العجيب** » هو قلب الشعر وعصبه النابض ، وانه اذا كان المطلب المحوري لدى الوجودي هو « الحرية » فان المطلب المحوري لدى السريالي هو « الرغبة » ؛ وتجري في هـذا النطاق استفسارات كثيرة عن الميدان العلمي المحبب الـى الشاعر ، هل هو علم الاجتماع أو الانثروبولوجيا أو الفلسفة، وأي فروع علم الاجتماع مثلا ،ومن هو رفيقه المفضل من الكتاب : أهو ماكس ڤيبر أم لفي شتراوس أم هيدجر أم ... بل لعل الباحث يحاول أن يتعرف الى اللون الغالب على قراءات الشاعر : أهو ممن يحب قراءة الروايات والقصص او قراءة الدواوين الشعرية أو قراءة الكتب العلمية او يفضل ان يبتعد عن سيطرةالكتـاب والافكار ما استطاع الى ذلـك سبيلا ، واذا كان يحب قراءة الشعر فهل هو يفضـل (مثـل السـياب) الشـاعرة الانجليـزيـة ايـدث سيتول أو الشاعر الانجليزي ت. س. ايليوت ، أو لعله لا يقرأ هذه ولا ذاك ، وانما يحب سان جون بيرز أو يعجبه بابلو نيرودا أو ناظم حكمت .

ليس هذا كله من قبيل التهويل ، بل لعلنا اغفلنا ــ رغبة في الايجاز ــ عوامل أخرى تحدد اتجاهات الشعر من مـثل دور المجلة والصحيفة والجامعة ومؤسسات الاعلام ووسائله، ومدى الاطلاع على النظريات النقدية الحديثة ، ومدى صلة الشاعر بألوان التطور في الاخراج المسرحي ، والمنتمى جملة دون تفصيل ، ونمو المدن ، وتضاؤل شأن الحياة الريفية ، والاتجاه نحو التصنيع ، وغير ذلك من العوامل التـي تقوم بدور كبير في حياة المجتمع الحديث . بل لعلنا اغفلنا أهم عامل بين تلك العوامل جميعا وهو « **شخصية الشاعـر** » نفسـه ، ومدى استقلالها ، ومدى قدرتها على صهر بعـض

هذه العوامل القابلة للصهر ، أو نبذ ما لا يتفق وطبيعتها ، ومدى صلابتها ، وقدرتها على خوض التجارب ، أو مــدى قابليتها للانهيار والضعف والتخاذل .

وعلينا أن نتذكر أن ما عددناه من عوامل لم يوضع بحسب قسمة منطقية دقيقة ، وانما هو وليد خواطـــر مرسلة ، وأن بعضه قد يصلح ان يكون سببا ، وبعضه يصلح أن يكون نتيجة ، وأن كثيرا منه يتفاعل معا ، وأن المحك في النهاية هو العلاقة بين العامل الواحد أو العوامل المتكثرة ، أو العوامل المتفاعلة المتداخلة وبــين نفسيــة الشاعـــر وشخصيته . وليس يتم الكشف عن هذه العلاقة أو عــن مداها ، بطرح بيان من الاسئلة على الشاعر ، لان الشاعر قد أعطى هذا البيان دون أن يسأل ، وشعره هو الذي يتحــدث عنه ، ومهمة الدارس بعد ذلك هي أن يستنطق هذا البيـــان ليحدد الاتجاه الواحد أو الاتجاهات المتعددة ، وهي مهمـــة قد تبدو سهلة ــ في الظاهر ــ ولكنها ليست كذلك فـــي الحقيقـــة .

لقد قلت : ان ما عددته من عوامل باعثة عــلى خلق الاتجاهات أو بلورتها أو تنوعها ليس من قبيل التهويل ، وكنت أعني ما أقول ، ذلك لان الفروض ــ أية فروض ــ لا بد أن تأخذ باعتبارها كل الاحتمالات أو اكثرها ان كان لا بد لها من أن تكون شمولية أو قريبة من الشمول ، فاذا قلنا ان قضية تحرر المراة لا بد ان تكون ذات اثر في رسم وجهـــة شعرية ما ، فالفرض صحيح ، وعجزنا عن اكتشاف ذلك الاثر ليس دليلا على عدم وجوده ، بل ان عدم وجوده ان صح دليل على اختلال في العلاقات الضرورية بين الشـــعر والحياة . وحين نبارح دائرة الفروض الى دائرة الواقع علينا أن نأخذ في الاعتبار أمرا هاما ، وذلك ان تطور هذا الشعر لم يكن دائما على نسق او حسب خطى منتظمة ، وقد يبدو

هذا طبيعيا بسبب اختلاف الاجيال والمواردالثقافية وحاجات الوقت ، ولكني اعني شيئا آخر ، اعني أن هذا الشعر ظل في مراحل مختلفة الابن الوفي لنشأته ، وقد راينا ان نشأته كانت تحولا في الشكل مع التمسك بالرومنطيقية وعدم مبارحة مجالها الا الى شيء يسير ـ أو غير يسير ـ من الاستبطان الذاتي ، والتحليل النفسي والتحوير القصصي ، وفي هذه السمة التي يمكن ان توصف بانها تحليلية ـ على وجه العموم ـ يتفاوت الشعراء ، دون ان يعني ذلك أن الجيل الذي جاء بعد الرواد الاوائل ، او الجيل الذي بعده ، قد استطاع ان يطور في هذا المنحى ، اضف الى ذلك ان الخضوع للرومنطيقية ظل هو الوجه الغالب على هذا الشعر، بحيث تعنف هذه النزعة او تبهت بحسب حظ الشاعر منها ، حتى معالجة القضايا الانسانية أو القومية او العقائدية ظلت تتم في هذا الاطار ـ في أكثر الاحيان ـ . ولست هنا بصدد شجب الرومنطيقية ، اذ يبدو أن التخلص منها ـ ان كان لا بد منه ـ ليس أمرا سهلا ، وخاصة اذا تضافرت عوامل عدة في واقع الامة العربية تغذيها وتنعشها كلما فترت ؛ ولكن الذي أقوله ان الرومنطيقية تحدد زاوية الرؤية وتضخم الجانب المأساوي لدى اصطدام النفس الحساسة بالمشكلات ، وبهذا لا يستطيع الشعر الحديث أن يصبح « **رؤيا** » خالصة كما يريد له أصحابه .

ومن الواضح ان هذا الاتجاه هو الذي غلب على شعر نازك وصلاح عبد الصبور ومحمد ابراهيم ابو سنة وبلند الحيدري ، كما نجده في المراحل الاولى من شعر أمل دنقل وفايز خضور وسعدي يوسف وفدوى طوقان ومحمد عفيفي مطر ، وفي مرحلة لاحقة في شعر البياتي ، وقد وجد انعطافة قوية نحو مزيد من الرومنطيقية في شعر توفيق زياد والمراحل الاولى من شعر سميح القاسم ومحمود درويش ،

اعني من نسميهم « **شعراء الارض المحتلة** » ؛ وقد كان لهذه الانعطافة اسبابها القوية ،الفردية والجماعية ، وكان مما ساعد على استمرارها واطالة عمرها سهولة الاستجابة لهذا اللون من الشعر ، ومحاولة ابقاء جذوة الوعي بالقضية الكبرى حية ملتهبة ، ايمانا من الشاعر بان الاثارة العاطفية هي الجسر المباشر بينه وبين جمهوره ، وحسبي أن اورد على ذلك مثالين اثنين ، أولهما قصيدة لتوفيق زياد بعنوان « **رجوعيات** » (١) ، يقول في مطلعها :

دموع هذه الريح التي تاتي من الشرق
محملة هتاف احبتي الغياب
مذبوحا من الشوق
صريحا عاري النبرات
ملء الارض والافق

والقصيدة تضعنا في جو غارق في الحزن ، في انتظار العائدين ، وهي احق ان تسمى « **بكائيات** » ، لانها ، تستقطب جميع الآلام التي مرت على المنتظر والغائبين خلال اعوام واعوام ، وحين نتذكر انها نظمت سنة (١٩٦٦) نجدها نبوءة ــ رغم تشبثها بالامل واستصراخها لمواطن القوة والصبر والنضال ــ للهزيمة المروعة التي جاءت بعد اقل من عام ، وحين يقول الشاعر :

اناديكم
اشد على اياديكم
ابوس الارض تحت نعالكم
واقول افديكم

---

(١) ديوان توفيق زياد : ١٢١ ــ ١٢٤

واهديكم ضيا عينـي
ودفء القلب اعطيكـم
فماساتي التـي احيـا
نصيبي من مآسيكـم

عندمـا يقـول ذلـك نشعر ان هـذا الوتـر الرومنطيقي الذي يعزف عليه الشاعر قد حشد له كل معاني التضحية ، وانه ليس شيئا فرديا ، وانه ليس استغراقا في الحلم الذاتي الخالص ، وانما هو العيش في سبيل الجماعة والموت ايضـا في سبيلها ، وقد اجتمع الى ذلك ، تعبير باللغة البسيطة العادية التي تحبها تلك الجماعة ، وتستطيع ان تتجاوب معها . وبين الاعتزاز بالصلابة خـلال سنوات طويـلة مـن الظلم والاضطهاد ، والفنـاء في حب الوطن ، والذوبان في الجماعة ، والتمسك بكل ما يربط الشاعر بالجماعة من مجد تراثي ، وفوكلور جميل ، نحس ان الرومنطيقية لـم تعـد « مرضا » فرديا ، وانما اصبحت قوة عجيبة في قدرتها على الربط بين الحزن والصلابة ، بين الانتظار والاستمرار فـي النضال ، وهي رغم الاستغراق الشديد في بحر الاسى ، ترى بوعي شـديد ان هـذا الاسى يجب ان لا يقف حـائلا دون الصمود الدائم :

انا ما هنت في وطني
ولا صغرت اكتـافي
وقفت بوجه ظلّامي
يتيمـا عاريـا حافي
حملت دمي على كفي
وما نكّست اعـلامي
وصنت العشب فوق قبور اسلافي
اناديكم .. اشد على اياديكم .

وفـي هـذا اللـون مـن الشعر تكبر الحقيقـة ، ويتسـع مدى التجربة ، وتشتد المعاناة ، حتى انها لتتنفس في اي شكل كان ، أو بعبارة أدق : في اشكال متعددة ، واذا كانت وطأة التجربـة بهذا العنف ، لم نستطع ان نحاسب الشاعر ، لانه اختار لقصيدته شكلا دون آخر .

واما المثال الثاني فهي قصيدة ((**عاشق فلسطين**)) (١) لمحمود درويش ، وهي كالقصيدة السابقة في روحها من حيث الجمع بين الحزن المأساوي والصلابة ، ولكنها تختلف عنها في انها لا تتوجه الى الجماعة ، وان كانت تنطق بالسنتهم ، مع التسليم التام باننا جميعا ((**لم نتقن سوى مرثية الوطن**)) وان الوطن يتطلب شيئا آخر غير المرثية ، وحين تتحـد المحبوبة والبلاد في الخطاب نحس بان ((**الرومنطيقية**)) في شكلها الجديد ، تستطيع ان تتغلغل الى اعماق لم تكـن تستطيعها في شكلها القديم :

رايتك امس في المينـاء
مسافرة بلا اهل .. بلا زاد
ركضت اليك كالايتـام
اسال حكمـة الاجداد
لماذا نسحب البيارة الخضراء
الى سجن ، الى منفى ، الى ميناء
وتبقى رغم رحلتها
ورغم روائح الاملاح والاشواق
تبقى دائما خضراء !
واكتب في مفكرتي :
احب البرتقال واكره الميناء
واردف في مفكرتي

---

(١) الاعمال الكاملة : ١٠٥ ــ ١١٤

وقفت وكانت الدنيا عيون شتاء
وقشر البرتقال لنا ، وخلفي كانت الصحراء .

واقــول : انني لـم اكتب دراسـة تحليلية عن القصيدتين ، وانما اوردتهما على سبيل التمثيل ، ولو كان المجال يتسع لوقف الدارس عند كل كلمة ، فيهما ، لانها لم تأت عبثا . لماذا الحديث عن حكمة الاجداد ؟ ما الدلالة الواقعية في سحب « **البيارة** » ـ رمز الحضارة الفلسطينية المتطورة ـ الـى سجن أو منفى او ميناء ؟ وما معنى ان يكون قشر البرتقال ـ دون لبه ـ لنا ؟ وما معنى ان تكون الصحراء هي الاطار الممتد خلف ذلك الكيان ؟

هذا نفس « **رومنطيقي** » ، لا سبيل الى جحد ذلك ، وهو اشد عنفا من رومنطيقية **نازك** او **السياب** او **صـلاح عبد الصبور** او **ابو سنة** ، وهو ايضا في الوقت نفســه ، حلقة الوصل بين الشاعر والجماعة ، وهو اذا اعتبرنا الشعر صورة من الصلابة التي لا تلين ، شعر مقاوم ، يتشـبث بالصمود ، ورغم تعلقه بالماضي ، فان ايمانه بالمستقبل ركين لا يتزعزع ، بحيث نجـد أن الوتر الرومنطيقي لم يستعبد الشاعر ، وانما سخـره الشــاعر نفســه لكـي ينقـل انقـى مشـاعر المناضـل في حـومة المجمـوع ، وفي الوقت نفسه جاء به على هذا النحو ليعبر عن المجموع في اقصى ما يحس به من آمال وآلام .

في هذا اللون من الشعر ـ وليعذرني النقاد فيما أقول ـ يظل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني ، شيئـا تاليا لعمق التجـربة ، ها هنـا معادلة صعبة : تتسلط فيها العفوية ، ويتدفق فيها المد العاطفي بحيث يكسر كـل الحواجز ، ويطغى على كل ما حوله ، ومع ذلك فمنذا الذي يستطيع أن يقول أن الشكل العفوي ، لا يخلق اطارا فنيا ، على خير ما يجب ان يكون عليه ذلك الاطار ؟

ليكن شاهدي على ذلك قصيدة لسميح القاسم بعنوان : ((**تعالي لنرسم معا قوس قزح**)) (١) ، وهي قصيدة كتبت بعد هزيمة (١٩٦٧) ، فهي مرهونة بهول المناسبة وشدة وقعها ، وما أعقبها من شعور بالضياع والخيبة والعذاب ، والانكماش والتضاؤل على المستوى الفردي والجماعي ، ومع انها تمتلىء بالتفجرات العاطفية ، فانها استطاعت تتحرك ضمن اطار فني متكامل ، وتجيء حركتها في ثلاث دورات أو ثلاثة مناظر :

(١) **شمول الظلام** : في هذا المنظر نجد الشاعر نازلا على ((سلم احزان الهزيمة)) وهو يحس أن كيانه يتلاشى ((يمتصني موت بطيء)) ، وفي حركة النزول توجه الى قرارة مظلمة ، تسيطر فيها العتمة من كل ناحية ، مما يجعل الشاعر غير قادر على أن يميز ان كان وحده ، أو كان في الجماعة ، ولكنه يدرك ــ في حالة الجمود بين يدي الموت البطيء ــ انه لم يكن وحده ، بل كان معه أيضا ((**ملايين مائة**)) ، وكان الظلام يلفهم كما يلفه لان عيونهم كانت مطفأة ، وفي هذا الجو من العمى الكلي ، الذي رماهم به ((**العار الجديد**)) لم يعد ثمة ما يميز القديس بينهم عن المارق ، هم جميعا اشباح ، فلماذا البحث في الظلام عن اكتاف تتحمل مسؤولية ذلك العار ؟ ! وفي هذا الجو الداجي المطبق يحس الشاعر ــ الذي لم تنطفىء عيناه ــ بحاجة ملحة الى الضوء ، انه يريد ما ينير له طريقه في تلك الهوة ، ولضيقه بالموت البطيء ، يريد موتا وحبا ، ويقدم نفسه قربانا للحزن ، لنار العار كي تحرقه لعله يضيء ، فيخرج من حيز الموت البطيء الى التلاشي المطلق ، مقدما نفسه ضوءا ان كانت العيون المطفأة قد تعود الى الابصار .

---

(١) ديوان سميح القاسم (في انتظار طائر الرعد : ٤٨ ــ ٥٤)

(٢) **هزة التعرف والتذكر :** فجاة يسمع صوتا ، أو لعله رأى شبحا ، ولكن الظلام الذي يحيط به لم يمكنه من التمييز : ترى من تكون تلك التي نادته « **يا حبيبي** » ؟ أهي اخت نسيتها امه ليلة الهجرة الاولى (قبل عشرين عاما) ثم بيعت سبية ، وضاعت « **بين آلاف السبايا** » ؟ ترى من تكون ، ليتها تجيب ! وتنحسر الاعوام العشرون كأنها لم تكن فاصلا زمنيا ، لتغمض عينيها عن « **عار الهزيمة** » فان الشقي هو الذي يستطيع أن يحدق في ذلك العار ، وليهربا معا الى الذكريات ، الى الحديث عن « **الغربة والسجن الكبير** » وعن الامل بانحسار الليل ـ الذي لم يزدد الا امتدادا وظلاما ـ وبزوغ الفجر ، وعن كوخ يتخذانه عشا للحياة الزوجية الهادئة ، ويتخذ هذا الهرب من الحاضر شكل حوار تستعاد فيه الذكريات التي زرعتها الاعوام العشرون :

قلت لي : في اي ارض حجريه
بذرتك الريح من عشرين عام
قلت : في ظل دواليك السبيه
وعلى انقاض ابراج الحمام
قلت : في صوتك نار وثنية
قلت : حتى تلد الريح الغمام
جعلوا جرحي دواة ، ولذا
فانا اكتب شعري بشظية
واغني للسلام !

ويختتم هذا المنظر بالبكاء ، الذي قد يطفىء نار الهزيمة في العروق ، دون ان يستطيع محو عارها .

(٣) **الدعوة الى الاتحاد :** يحدث تحول شديد في هذا المنظر اذ يتم الانتقال فيه من « **اغمضي عينيك** » الى

« **ارفعي عينيك** » ، وتتحول الظلمة التي رانت على المنظر الاول فتصبح مجرد « غيمة » تنثرها هبة ريح . الظلام لا يمكن ان يظل شاملا لان الشاعر كان قد تعود كلما استبد به الظلام في سجنه (منذ عشرين عاما) ان يرسم وجهها او يتمثله في خياله فيتبدد كل ظلام . ولكنه لا يزال يحس بالانفصال ، ويتوق بحرقة الى الاتحاد ، ان كلا منهما ينتمي الى واد بعيد عن وادي الاخر ، وكل واد يسيطر فيه شبح ، فلم لا يتحد الشبحان في غيمة واحدة يشربها قوس قزح ؟ انه ليس فجرا صادقا ، ولا يمكن ان يكون كذلك ، ولكنه عزاء ما يكشف شيئا من اسداف الظلام ، ويتكرر الوعد الذي طالما ردداه ، في تصوراتهما السابقة :

وسآتيك بطفلة
ونسميها « طلل »
وسآتيك بدوري وفله
وبديوان غزل .

وللقارىء بعد ذلك ان يتامل قيمة اشياء صغيرة في هذا البناء الكلي ، مثل تحديد الفترة الزمنية (عشرين عاما) بين الهجرة الاولى والهزيمة ، فهو تحديد يرمز الى الضد ، اي ان الزمن طال وطال حتى اصبح يتجاوز ـ في احساس المسجونين والمسبيين ـ مئات السنين ، وهذا يتمشى مع التعبير عن الواقع باسم «**المنفى الكبير**» و «**السجن الكبير** » بينما حصاد السلم الذي اصبحت لتوق له نفس الشاعر يتمثل في « الكوخ الصغير » ، ولا بد كذلك من الوقوف عند اهم ثلاث صور في القصيدة وهي الطفولة الطيور ، الغيمة ؛ فالهرب الى الذكريات بدأ بالعودة الى الطفولة ، وبكاء الحبيبين كان كبكاء « **طفلين غريبين** » ،والفجر الذي يحلمان به سيكون منه « **طفلة** » تسمى « **طلل** » ، أما

لماذا كان المرجو طفلة لا طفلا ، فان ذلك يتمشى مع الوداعة المنتظرة التي سيحققها الفجر المرتقب ، ومع جو « الطيور » اجمالا ، فهذه الطيور التي فارقت « الابراج » منذ عشرين عاما انما كانت حمائم ، وهذه الحمائم ـ في ظل الهزيمة ـ تبكي « الحمام الزاجل الناطر في الاقفاص يبكي / والحمام الزاجل العائد في الاقفاص يبكي » ، وسيكون « الطائر الدوري » الصغير من هدايا ذلك الاتحاد ـ مع زهرة رقيقة وديوان شعر رقيق ؛ ان كل شيء يوحي بالجنوح الى الرقة ، والسكينة . ومع أن ((**الغيمة**)) تضيف الى صورة هذه الوداعة الشاملة فان الشاعر قد استغلها في عدة مواقف ، منها أن يظل في صورة نار وثنية ((**حتى تلد الريح الغمام**)) ، والتعبير هنا غامض ، لانه قد يدل على الاستحالة ، كما قد يدل على انتظار أن تلد الحرب سلما ، ثم انه يصدر أحزان الهزيمة في صورة « غيمة » تبددها الريح بسهولة ، ثم انه يحاول أن يجمع شبحي الواديين في ((**غيمة**)) واحدة ليشربها قوس قزح ، فالغيمة بهذا المعنى الثالث ترمز الى بقية الظلام العالق بالنفوس ، وعلى هذا يبدو أن صورة « الغيمة » تخدم اغراضا متعددة عند الشاعر .

وفي سياق هذا التأمل يجدر بنا أن نقف عند استعمال الشاعر للفظة ((**الريح**)) ، فالطفلة القديمة بيعت لريح حملتها عبر باب الليل للمنفى الكبير ، والشاعر بذرته الريح، وللهزيمة ريح يبست حنجرته ، وغيمة الهزيمة لا تحتاج حتى تنقشع الا الى هبة ريح ، وهكذا تكون ((**الريح**)) أداة تغريب وتشتيت ونشر ، ويقابل هذه الحركة العنيفة ، حركتان متوازيتان هما : حركة التشرب والاكتنان وحركة الميلاد والعطاء ؟ فالموت البطيء « **يمتص** » الشاعر ، والملايين المائة تستكن في صدره ، والمنفى الكبير والسجن الكبير

يحيطان بالآلاف ، وحين يلتقي الشاعر بصاحبته يطلب اليها أن ((**تحضنه**)) ، والكوخ الصغير ((**مختبيء**)) بين احراج الجبل ، والحمام ((**رابض**)) في الاقفاص ـ ناطرا كان أو عائدا ـ وقوس قزح « يمتص » الغيمة ، ومن ناحية أخرى « تلد » الريح الغمام والام الرحيمة ما تزال « تنجب » ، وزوجة المستقبل ستلد « طلل » وموهبة الشاعر « ستلد » ديوان غزل ، ووجه الوطن « ينكشف » عند انحسار الليل . وبعبارة ثانية نجد ان القصيدة تخضع لايقاع النشر والطي (أو ما سميته الاكتنان) والولادة .

ولعل الشاعر لم يفكر أن يبني قصيدته على أساس أسطوري ، ولكن من السهل أن نجد فيها توافقا مع أسطورة اورفيوس الذي نزل الى العالم السفلي ليجد حبيبته يورديسه ، ويستعيدها .

ولنا بعد ذلك أن نأخذ على الشاعر شيئا من التناقض الظاهري حين يقول في قصيدته ((**صارخا في وجه احزاني القديمة**)) ثم يقول في موضع آخر « يبست حنجرتي ريح الهزيمة » ، ولكن هذا التناقض لا يلبث أن يزول حين نتذكر أن تيبس الحنجرة يعني اليأس من الوسيلة الفنية وليس العجز عن الصراخ ، كذلك يمكن أن نحاسبه على سرعة التحول من عالم الظلام الكثيف والضياع والتخاذل الى عالم التشدد والتهوين من شأن الهزيمة ، وعلى انصياعه لجواذب الرقة والوداعة دفعة واحدة ، وكأنه يئس من النضال جملة ، الا اذا اعتبرنا أن الاتحاد الذي يسعى اليه لا يعني الاكتفاء الفردي ، وانما يرمز الى اتحاد القوى في الداخل والخارج ، للفوز بسلم مشرف يثمر أطفالا وأزهارا وطيورا .

اذن فان ما سميناه بالانعطافة الرومنطيقية الحادة ، كان محكوما بظروفه ، وطبيعة العمل الثوري ، ولم يكن الاغراق في العاطفية ، هدفا فرديا فيه . بل كان هو الشكل

الطبيعي في ظروف غير طبيعية . فاذا قيل ـ من بعد ـ ان شعر المقاومة يتحدث عن الثورة ، دون أن يكون شعرا ثوريا ، فذلك تجاهل للظروف وللحقبة التاريخية ، وللبراهين الفنية التي تتضح من الدراسة التفصيلية ، دون الاخذ بالتعميم ، والاحتكام الى الفروض النظرية .

ورغم قوة هذا الاتجاه ، وسيطرته على كثير من جوانب الشعر الحر ، فانني لا انوي أن اتخذه منطلقا لهذه الدراسة ، لانه يضيق حدودها ويمنعنا من الاتجاه الى التأمل في تفريعات اخرى ، فالدراسة حين تتناول الرومنطيقية ، تتحدد في فرعين كبيرين : رصد ما هو رومنطيقي وما هو غير ذلك ، ولكن حين يتسع اتجاه كبير ، فمن الخير أن يدرس في تفرعاته المختلفة ، حين يكون لكل فرع منها أثر بارز .

وكذلك يستحسن في هذا المجال الا تدرس الاتجاهات الشعرية مقترنة بالعوامل الكبرى التي ذكرتها آنفا : كأن يقال الاتجاه الماركسي او الاتجاه الوجودي أو ما أشبه ذلك ، فان ذلك يعني أن دراسة كل عامل من هذه العوامل مع ما اتصل به من شعر تتطلب كتابا مستقلا ، توضح فيه المميزات لكل عامل قبل البدء بالحديث عن صلته بالشعر ، فتتحدد على نحو حاسم ـ مثلا ـ جميع السمات التي تميز الفكر الماركسي او الفلسفة الوجودية ، وهذا يخرج كثيرا عن حدود هذه الدراسة الموجزة ، كما ان الخطر فيه أن يتحول الشعر الى دور الوثيقة الاجتماعية أو العقائدية ، وهو امر لا بد أن يمارس باقتصاد وحذر كبيرين ، ثم انني ـ في الواقع ـ لا اعتقد بأننا نلازم جانب الدقة حين نقول هذا اتجاه ماركسي أو ذاك اتجاه وجودي ، وانما الاصح ان يقال ثمة أثر ماركسي وأثر وجودي وما اشبه ذلك في جوانب من الشعر الحديث ، وقد نجد لدى الشاعر الواحد مؤثرات مختلفة ، كما قد

نجد لديه تحولات من اتجاه الى اخر ، في حقبتين مختلفتين من عمره ، ثم ان كثيرا من العوامل التي ذكرتها آنفا قد تتداخل ، وتصعب نسبة التأثير فيها الى عامل دون غيره ، خذ مثلا فكرة « **الثورة** » تجد لها مفهومات مختلفة عند الشعراء ، منتمية الى عوامل متداخلة معا ، يعسر تمايزها او الفصل بينها ، او خذ مثلا فكرة « **الرفض** » تجد السريالي والوجودي يتفقان حولها الى مدى ثم يفترقان ، فاذا تحدث شاعر عن الرفض أو آمن به فالى اي المدرستين ينتسب ؟

ثم ان استعمال مصطلح مذهب ما لا يعني تبنيه او الانتماء اليه أو الايمان به ، وهذا واضح في قصيدة البياتي « مسافر بلا حقائب » ، التي عرضت لها في الفصل الثاني ، فان جمع المعجم الوجودي فيها يعد « حلية » ثقافية لا اكثر ، دون أن تكون القصيدة تعبيرا حقيقيا عن معاناة وجودية ــ في الواقع وفي الانتماء ــ ، وقد تقرأ قصيدة فتقع فيها على تطبيق تام لنظرية نفسية ، دون أن يكون صاحبها ممن يعنى كثيرا بمذهب نفسي ما ، وبابراز اثره في شعره ؛ من ذلك مثلا قصيدة « **الاخضر بن يوسف ومشاغله** » (١) لسعدي يوسف ، فانها تعبير دقيق عما يسميه بعض الدارسين « **القرين** » The Double حيث يصور فيها انفصام القرين عن ذاته ، مع المشاركة فيما بينهما في المسكن وشرب القهوة والحليب والملابس ، بل حتى في مرافقة محبوبة واحدة :

نبيٌّ يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب وسر
الليالي الطويلة

---

(١) من ديوانه بهذا العنوان : ١٢ ــ ٢٣

......
يرافقني في زيارة محبـوبتي
ثم يدخل قبلـي
وينظر في مقلتيها طويلا ويجلس في آخر
الحجرة المعتمة

وما عناصر الانفصال بين الاصل والقرين (مثل اختيار الثاني لبس البُرنس ، أو الاختلاف فيما يرسمه كل منهما وهـو برفقة الفتـاة) الا محاولة من الاصل للوصول الى التطابق الكلي (بين سعدي بن يوسف والاخضر بن يوسف) :

ساستخدم اسمك
معـذرة
ثم وجهـك
انت ترى ان وجهك في الصفحة الثانية
قناع لوجهي

حتى ليصبح هذا التطابق شيئا يجوز على رجال الجوازات انفسهم وهم يفحصون الجواز ، ومع ذلك فان الشـاعر حين يختار هذا اللون من التصوير النفسي ، لا يحـاول تطويره أو تطوير اشباهه في قصائد اخرى : ولعله اهتـدى الى ذلك بوحي من وعيه النفسي ، كما هو واضح في نماذج اخرى من شعره .

وللمقارنة أقول : ان موضوع « القرين » هـذا قـد عالجه **خليل حاوي** من قبل في المقطع السادس مـن قصيدته « **وجوه السندباد** » (١) وهي قصيدة ترسم ـ في ظاهرها على الاقل ـ المفارقة بين وجهين « **وجه طري اسمر** » ، يظل كذلك محتفظا بصورته في نفس المراة ـ الحبيبة ـ التـي لا

---

(١) ديوان خليل حاوي : ٢٠٨ ـ ٢١٨ وانظر الملحق .

تستطيع أن تؤمن بقوة الزمن على التغيير ، بل ليس للزمن في قاموسها وجود ، و « ووجه جارت عليه دمغة العمــــر السنيه » ، يراه صاحبه كذلك لان احساسه بالزمن عميق واقعي ، ويكاد صاحب الوجه الثاني أن يطمئن ذات لحظـة الى انه لم يكــن ضحية لفعل الزمن ، لانــه حين يعيش بين الكتب يرتاح الى أن « وجهه من حجر بين وجوه من حجر »، ولكن الحاح المراة على انها ترى الحقيقة يجعله دائما في ازمة، ولهذا فانه حين يمشي في الطريق ينفصل الوجهان ، الاصل والقرين :

وقناع مسّه ، حدّق فيه
لودعاه « آ» لن يمضي معه
« انت هل انت ؟ بلى
لا ، لست ، لا ، عفوا ،
ضباب موحل يعمي مصابيح الطريق
ان في وجهك بعض الشبه
من وجه صــديق » .

وكان ذلك الصديق أو القرين ذا وجه « ليس فيه اثــــر الحمى وتحفير الزمان » ، وبروح الصديق ـ العدو ـ يقود القرين صاحبه الى الجسر ، ويزين له الانتحار غرقا فــي النهر ، لكي يريحه مما يعانيه . زاعما له ان في النهر قوى وارواحا تستطيع أن تعيد الى وجهه « سمرته الاولــى المهيبة » ، وتمضي لحظة من الدوار واختــلاط الصـــور والذكريات ، .

متعب ... ماء ... سرير
متعب ... ماء ... اراجيح الحرير
متعب ... ماء ... دوار

وتلمست حديد الجسر
كان الجسر ينحل ويهوي
صور تهوي واهوي معها
اهوي لقاع لا قرار ،

وفجأة اختفى القرين ، وعزى صاحبه نفسه عن اختفائه بانه « ربما عادت الى عنصرها الاشياء وانحلت ضباب » . وتكفي هذه اللمحة ليدرك القارىء الجو الذي تحرك فيه القرين في قصيدة خليل ، ومدى أهميته بالنسبة الى المبنى الكلي في القصيدة ، ومدى الاحكام ، البناء ، والدقة في الوصف للمواقف النفسية المختلفة ، وكل ذلك ينبىء أن خليل حاوي انما كان يزاوج بين وعيه النفسي العميق ، وبين ثقافته النفسية الواسعة ، وان بعث القرين ليس خطرة ، وانما هو الحاح فني حتمي من داخل حركة القصيدة ونموها المتصاعد .

وقد تكون الدلالة السلبية ــ عند محاولة دراسة الاتجاهات الشعرية ــ ابلغ في كشف حقيقة الشاعر من الدلالة الايجابية ، فقد تقول وانت تتصفح ديوان سميح القاسم هذا شاعر واقعي ، اذ انك حينما وجهت بصرك وجدت مثل قوله :

سلاما يا سواعد اخوتي العمال
سلاما يا مداخنهم
سلاما يا منازلهم

أو مثل قوله :

ما دمنا نحيا
في عصر الايقاع النفسي
فساحمل فاسي
ساشج حماقات الاوثان

ولكنك لا تلبث حين تتعمق النظر ان تدرك انه كثيرا ما يعالج موضوعاته الواقعية من زاوية رومنطيقية خالصة ، نعم ان هذه الواقعية تجعله يحب « الحضارة الحديثة » مثلا ويمجد منجزاتها ، ولكنك حين تسمعه يقول :

وصوت الآلة الحسناء يدعونا

تجد انه ينظر الى الآلة نظرة رومنطيقية تامة ، اذ ان هناك « آلة » وحسب ، ولكن ليست هنالك آلة **حسناء** .

وعلى عكس ذلك يفعل ابو سنه في قصيدته **« عصر الانسان »** (١) التي يحاول ان يقارن فيها بين منجزات العصر ومواطن النقص فيه ، فيقول :

اغرس اعلامك فوق الكونْ
لكن عد للارضْ
كي تبني قريةْ
يسكنها فقراء الهندْ
لتجفف انهار الدم (٢) الحمراءْ
ولتصنع مهدا للاطفال التعساءْ .

فكانما هو يحاول ان يهوّن من قيمة انتصارات الانسان على الطبيعة في هذا العصر ، اذ يضع الى جانبها في موضع المفارقة الفقر والتشرد وويلات الحروب وتعاسة الاطفال ؛ والتعارض غير قائم ، والامران يؤخذان منفصلين كلا على حدة ، لانهما صادقان واقعيان ما داما منفصلين ، لا حين يربطان معا في مقارنة مجتلبة ، فهذا كمقارنة الناس ــ في الحياة اليومية ــ بين الصحة والمال ، او كمقارنة القدماء بين الغني الشاكر

---

(١) الصراخ في الابار القديمة : ١٠٨ ــ ١١٤

(٢) اقراها بتشديد الميم ليصح الوزن .

والفقير الصابر وأيهما أحسن ، وهو سؤال باطل ، كما بين ابن حزم الفقيه الظاهري منذ قرون .

وما عليك وانت تطالع هذا التحفظ تجاه انتصارات الانسان وتقدمه التقني الا ان تقارن هذا الموقف بموقف اخر للشاعر السوداني صلاح احمد ابراهيم وهو يحيى رائدة الفضاء الروسية « فلنتينا ترشكوفا » (١) بقوله :

انا الذي ليس له ان يملك الارض
ولا ان يقبل الاجر
ولا ان يقرع الاجراس في بيع ولا شراء
الصائغ الماهر والحداد ، سادن الاسرار ، مانح الاسماء
مسخر الكور ، مسير النار ، مدوخ السندان ،
مبدع الاشياء
مبارك الحصاد ، مكمل الطقوس ، باذر الموروث ،
سامر المساء
....
انا صلاح الشاعر ، في تواضع جم وفي حب وبانحناء
اهدي اليك هذا العسل البري
يا فلنتينا ترشكوفا ، ومنك للنساء .

فان « صلاح » لا يعلن عن ايمانه المطلق بما يستطيع التقدم العلمي أن يحققه من منجزات ، وانما يتخذ هذه المناسبة فرصة ليتحدث عن ايمانه بدور المراة ــ والمراة الافريقية السودانية ــ بوجه خاص ــ وحقها في الحياة الكريمة الى جانب الرجل ، ولولا ان قصيدة صلاح مثقلة بالاسماء والاشارات التاريخية لحق اقتباسها للدلالة على وجهة جديدة لا في المحتوى وحسب ، بل في الشكل ايضا .

---

(٣) أنظر ديوانه : غضبة الهبباي (بيروت ١٩٦٥) : ٦٥ : ٧٣

ومن الزاوية السلبية ايضا يمكن ان نتبين طبيعة الخطأ في قول ابي سنه نفسه ، في قصيدة اخرى (١) :

قالوا ان كنت تحب
فلتحفظ كتب الحكمة
وليعرف عقلك كل الاسرار
ولتخرج لتصارع وحشا جبليا
يربض عنـد الاسوار

فالشاعر هنا يشير الى « المعجزات » التـي كلف القيام بها كي يثبت انه جدير بالحب ، وهو موضـوع نجده في الادب الشعبي في قصص « الشاطـر حسن » وفي أساطـير الامم الاخرى ، مثل الاعمال الباهظة الاثني عشر التي كلف بهـا هرقل في الاساطير اليونانية ، وعند مقارنة ما يقوله الشاعر بما كانت تحويه تلك الاساطير والاداب الشعبية ، نجد انها قد تذكر من بين تلك المبهظات « مصارعة وحش جبلي » ، ولكنها لا تذكر « حفظ كتب الحكمة » ، اذ ان العاشق الذي سيحفظ تلك الكتب ، ربما لم يعد في حاجة الى ان يظل عاشقا ، وغاية الشاعر هنا أن يقـول ان بطل أسطورته مثقف ، وانـه عانى كثيرا في سبيل الحصول على ثقافته ، وقد كان يستطيع أن يعبر عن ذلك علـى نحو رمـزي دون أن يبـارح « الـروح الجماعية » التي سجلها الادب الشعبي على مر الزمن ، فاذا كان الفولكلور من العوامل المؤثرة في الشعر الحديث فانه ـ في هذا الموقف ـ قد مزج بما شوه روحه العميقة .

ومثل هذا خطأ جزئي ، لا يضر كثيرا بعقيدة سليمة البناء ، ولا يحرم الشاعر حق تسويغه كأن يقول : انني أضيف الـى الفولكلور لان هذه الاضافة تقوي الموقف الذي اتحدث عنه ،

(١) حديقة الشتاء (بيروت : ١٩٦٩) : ٥٩ ـ ٦٠

فهذا العاشق مثقف ، وقد حفظ كتب الحكمة ومع ذلك ظل عاشقا ، وذلك ما يجعل فعل الحب اقوى وابلغ ، اقول : مثل هذا الذي يعد خطا جزئيا ، لا يسيء الى جوهر الشعر ، غير ان اكبر خطأ يرتكبه الشاعر الحديث يتجلى فيما يكون نتيجة عجز عن « **الرؤية الصحيحة** » ، اذ ان الشاعر الحق هو الذي لا تقذفه موجة طاغية من الفجيعة ، ولا تطوح به موجة عارمة من الفرح ، بحيث تُنَبِّهم دونه رؤية الاشياء على حقيقتها ، وفي موقعها الصحيح وضمن اطارها السليم ، ومن يدرس بعض حصاد الهزيمة (١٩٦٧) او بعض حصاد الانتصار (١٩٧٣) يدرك ما اعنيه ، ولعل خير مثل اورده ـ متصلا بالحادثة الثانية ـ ـ واكتفي بمثل واحد ـ هو ديوان كامل للشاعر محيي الدين البرادعي عنوانه « **القبلة من شفة السيف** » ، فانه ـ في معظمه ـ يدور حول موضوع واحد ، واقول في هذا السياق : ان التفاؤل جميل ، بل هو ضرورة ، ولكنه حين يتجاوز حده يفقد قيمته ، ويفقد الشعر معه القدرة على التأثير كما يعطل طاقة « النبوءة » ، اهم ما يميز الشاعر الحديث .

وما دمنا نستبعد دراسة الرومنطيقية وما يقابلها في الشعر الحديث ، وما دمنا نستبعد ايضا تفريع هذه الدراسة تحت عنوانات مستمدة من العوامل الكبرى التي اثرت في توجيه ذلك الشعر ، فلا بد من اختيار طريقة ثالثة ، وهي طريقة مستمدة من النظر الى القوى الكبرى التي تحدد وجهات الشعر نفسه ، وتنبع من العلاقة الجدلية القائمة بين الشاعر وتلك القوى ، وهي قوى تعمل في داخل الشعر مثلما تعمل في داخل نفس الشاعر ، مثلما هي قضايا انسانية هامة ، وبعبارة ابسط ما دامت الحياة مواقف فما هو موقف الشاعر من كل قضية كبرى مثل الحب ، الزمن ، التراث ... ثم بالتالي : ما هو

موقفه من المجتمع ، فان دراسة الشعر من هذه الزوايا تكفل ايضا تبيان فعل العوامل الخارجية في الوقت نفسه ، وعلى هذا سنتناول الفصول التالية :

١ ـ الموقف من الزمن (ومن ثم من الموت)
٢ ـ الموقف من المدينة
٣ ـ الموقف من التراث
٤ ـ الموقف من الحب
٥ ـ الموقف من المجتمع .

وربما كان من الخير ان نقتصر ـ مؤقتا ـ على هذه المواقف الخمسة ، وان كان من الممكن اضافة مواقف اخرى اليها ، فان هذه تكفي للدلالة على اكبر الاتجاهات الشعرية ، كما تكفي للدلالة على مدى صلة الشاعر بالحداثة .

٤
الموقف من الزمن

يقول بيتر شون في دراسة له عن بودلير : « ان تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن ، ذات اهمية اصيلة لفهم شعره (في أزهار الشر) حتى ليمكن أن يقال انها مفتاح لفهم ذلك الشعر » ، وأكاد لا اتردد في أن أقول مثل هذا القول نفسه في كل شاعر من أصحاب الشعر الحر ، اعني الذين استطاعوا منهم أن يحفروا عميقا في مجرى التيار الشعري ، فان موقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة ، ويحدد صلته بالحداثة ، ويقرر مدى انتمائه وطبيعة ذلك الانتماء .

ذلك انه لا خلاف ــ اليوم ــ حول اهمية « الزمن » في تيارات الادب الحديث ــ على المستوى العام ــ لا في الشعر وحده ، ولعل خير ما يصور هذه الاهمية ، لا عدد البحوث الفلسفية التي كتبت في هذا الموضوع وحسب ، وفي طليعتها بحوث **برجسون وهيدجر** ، بل بتلون النتاج الادبي منذ **بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف** بما لفكرة الزمن من قيمة في القصة الطويلة ، وبهذه الدراسات الكثيرة التي كتبت حول ابراز الدور الذي « يلعبه » الزمن في مختلف الفنون الادبية وفي نتاج عدد كبير من الادباء ، وبعيدا عن الدخول في المنعرجات الفكرية حول الموضوع ، أحب ان اضع هنا بعض الحقائق الاولية :

(١) أن هناك فرقا في تصور الزمن بين الجماعات البدائية وبين الجماعات التي تعيش في ظل الحضارة ، فالزمن للبدائي « **ميثولوجي** » او شعائري اي انه ربما كان منعدما ، اما الزمن بالنسبة للمتحضر فانه « **تاريخي** » لانه شيء يمكن قياسه والتعامل معه .

(٢) أن هناك فرقا في تصور الزمن بين الحضارات القديمة والحضارة الاوروبية الحديثة ، فالحضارات القديمة تستطيع التغاضي عن الزمن ، بينما تصر الحضارة الاوروبية على وجوده ، وتربط الثقافة والحياة ربطا محكما به .

(٣) وبناء على الملحوظة الثانية يمكن القول ان الحضارة الاسلامية (حسب تصوري) كانت ترى الزمن **دورات** ـ محدودة الامد ـ يتخللها نظرة رجوعية الى الماضي ، بينما تذهب الحضارة الاوروبية الى أن الزمن **تيار** مستمر ، وخاصة منذ ان ارتبطت في القرن التاسع عشر بفكرة التقدم أو التطور التي تعني استمرار السير قدما ، دون معوقات من النظرة الى الوراء ، فاذا تحدثنا عن التطور أو التحول فانما نستعير تصور الحضارة الاوروبية للزمن .

(٤) ان هناك فرقا أساسيا بين رؤية برجسون للزمن ، وما حاوله بروست في التطبيق الادبي ، فبينما يرى برجسون ان الزمن الذي يمثل تجربة نوعية ـ لا كمية حين يكون زمنا مسقطا على المكان او المسافة ـ لا بد أن يستعاد لا متقطعا على أنه لحظات عاشها المرء ، وانما لا بد من بعث الروابط التي تصل بين تلك اللحظات ، بينما حاول بروست ، بعث تلك اللحظات في الماضي دون أن يعبأ باقامة صلة زمنية بينهما .

(٥) أن « **الزمن** » ظل حتى مطلع هذا القرن يقف في أحد اعتبارين : فأما هو حقيقة واقعية خارجية ، واما هو حقيقة ذاتية يتضاءل وجودها الخارجي المستقل . ولكن في سنة ١٩٠٨ صرح العالم الرياضي هرمان منكوسكي بقوله : « بعد اليوم يتضاءل الزمن وحده ، أو المسافة وحدها ، ولن يحفظ عليهما وجودهما الا نوع من الوحدة بينهما » ، وهكذا أصبح ارتباط الزمن ـ بالمكان ـ أو بالمسافة ـ في ادب القرن العشرين ، وتحول أحدهما الى الاخر ، امرا ضروريا .

(٦) أنه مهما يبلغ الانسان من تطور ، فلا بد أن يظل الصراع مستمرا بين زمن تاريخي واقعي وزمن لا نهائي - يسمى الخلود - ، (أو على الاقل - نوع من الانبعاث المتجدد) حتى يبلغ الانسان مرحلة يعتبر الموت فيها جزءا ضروريا من الحياة .

من هذه الملاحظات الاولية يمكن أن ننطلق الى محاكمة نماذج من الشعر الحديث - من حيث صلتها بالزمن - ولما لم تكن هذه الدراسة معنية بالاحاطة الشمولية ، فانه لا بد من الاقتصار على امثلة محددة ، وليكن اول هذه الامثلة شعر خليل حاوي :

ابتداء من نهر الرماد حتى بيادر الجوع يطالعنا خليل بنوع متشابه من المكان - أو المسافة - فنحن حينا في نهر الرماد (انعدام الحركة) أو في جوف الحوت او في الكهف ، أو في عصر الجليد أو في القبر (لعازر) او في الرحلة الثامنة (لا حركة لانها رؤيا) ومعنى ذلك اننا في موقف محدد من الزمن ، فهو يكاد ينعدم تماما (في الكهف) أو يتحرك حركة خفيفة ، وهو ساكن واقف في لعازر « سمر اللحظة عمرا سرمديا » أو هو لحظات خاطفة لا تلبث ان تمحي « عمره عمر الفجر ، عمره ثانية عبر الثواني » وهو بالنسبة للحبيبة في قصيدة « وجوه السندباد » قد توقف عند نقطة معينة - ذاتية - لان الحبيبة نفسها لا تستطيع ان تتجاوزها ، حرصا منها على أن تشيح بوجهها عن التغير الحقيقي الذي احدثه مرور الزمن :

غبت عني
والثواني مرضت
ماتت على قلبي
فما دار النهار
ليلنا في الارز من دهر نراه البارحة

ومع أن هذا « التجميد » للماضي انتصار على الزمن وتشبث بالبقاء ، ببقاء اللحظة الجميلة ، عند المحبوبة ، فانه ليس الا وهما في نظر المحب ، ولا مخرج من هذا الوهم الا انتصار حقيقي ، لا يتم دون ولادة طفل ، فانه هو الحقيقة الوحيدة التي تستطيع أن تنتصر على الزمن :

ويمر العمر مهزوما
ويعدي عند رجليه
ورجلينا الزمان

يقابل هذا الزمن الماضي الذي « تجمد » عند اللحظة الجميلة في نظر المحبوبة ، زمن اخر متجمد ، هو الحاضر ، الذي يتمثل أحيانا في تحجره كانه لا يسير :

وعرفت كيف تمط ارجلها الدقائق
كيف تجمد ، تستحيل الى عصور
وغدوت كهفا في كهوف الشط
يدفع جبهتي ليل تحجر في الصخور

ذلك لان الانسان انما يعيش حاضره في كهف ، كهف نفسه أو كهف الواقع ، وأن هذا الكهف نفسه هو جوف الحوت ، ومع أن الظلمة ترين على أرجائه فان الشاعر يعبر عن ضجره من استمرار الضوء – بعض الضوء – ويصرخ : « ومتى يحتضر الضوء المقيت » ، لانه ليس ضوءا منقذا قادرا على تبديد تلك الظلمة الشاملة ، فهو يعلم يقينا انه في جوف الحوت ، في جو جحيمي السعير :

في مداه لا غد يشرق
لا امس يفوت
غير آن ناء كالصخر على دنيا تموت

ولهذا فانــه حــين يحــاول ان يتشبث بالماضــي يشك في حقيقة ذلك الماضي : اتراه كان يوما نضيرا معافى ؟ لقد محا ثقل الحاضر كل شيء ، ولم تبق الا احساسات ثقيلة بجهامة الحاضر ، وثقل وطأته :

كل ما اعرفه اني اموت
مضغة تافهة في جوف حوت .

ولكن الشاعر يستطيع رغم كآبة الحاضر وضياع الماضي ان يمد جسرا الى المستقبل ، ومرة اخرى يعــود الاطفال الــى الصورة ، فهم الذين يمدونه بالقوة على ان لا يخاف زحف الجليد من جديد ،

ان لي جمرا وخمرا
ان لي اطفال اترابي
ولي في حبهم خمر وزاد
من حصاد الحقل عندي ما كفاني
وكفاني ان لي عيد الحصاد

وحين وجد الشاعر ـ من خلال الازمة الذاتية ـ هذا الجسر ، اتسعت لديه طبيعة الرؤيا ، فاذا هو في « الرحلة الثامنة » يتذكر اخطاء الماضي ليتطهر منها ، مادا بعينيه الى المستقبل ، وفي فمه « بشارة » :

وسوف ياتي زمن احتضن
الارض واجلو صدرها
وامسح الحــدود

واصبح ايمانه بالتجدد ، بالبعث ، طريقه الى قهر الزمن ، والتغلب على الموت . واذا كان في « لعازر ١٩٦٢ » قد عاد الى التشبث بالموت ـ رغبة في الموت نفسه ـ فانما كان ذلك

كذلك لان القصيدة لا بد أن تقرأ على ضوء أزمة تاريخية مرت بها الامة العربية ، والسنة المقترنة باسم لعازر (١٩٦٢) تشير بوضوح الى تلك الازمة ، واليها يومىء خليل حين يقول في مقدمة القصيدة مخاطبا لعازر « لئن كنت وجه المناضل الذي انهار امس ، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل ، بل واقع اجيال يبتلى فيها القوي الخير بالمحال ، فيتحـول الى نقيضه ، ويتقمص الخضر طبيعة التنين الجلاد والفاسق وتكون المذلة مصدر تعاظمه » . أن النفور من العودة الـى الحياة في القصيدة – أو الاستسلام الكلي للزمن – لهـو صورة مرحلية لا تمثل عمق التفاؤل بالبعث وبعودة المنقـذ في شعر خليـل .

وقد كان من الممكن ان نستشرف هذا التغير في موقف الشاعر مـن الزمن ، منذ أول قصيدة في الديوان ، وهـي قصيدة « البحار والدرويش » فان الدرويش يمثل الحقيقة الثابتة التي تتحدى الزمن والموت ، وبكوخه يستريـح التوأمان : « الله والدهر والسحيق » ، وهو الذي شهد – في حالة خلوده – تتابع الحضارات ، وفعل الزمن « ذلـك الطفل – الغول الذي تلده الثواني » ، بينمـا هـو – أي الدرويش – قابع في ضفة « الكنج » ، شاهد لا تمتد اليـه يد الفناء ، وأما البحار الذي يرمز الى الشاعر المسافر ، فانه يعانق الاشياء الزائلة ، يموت مع الطين الموات ، وقد ماتت منارات الطريق بعينيه ، وفي سياق ذلك الخلاص من قبضة الزمن ، نجد – في النهاية – ان البحار اتحد بالدرويش أو كاد ، وأعلن – بالبعث والتجدد – انتصاره على الزمن ، واذا لم يستطع أن يكون هو « الخضر » فانه – على الاقل – لم يعد فريسة « للتنين » .

من ذلك يتضح أن الاتجاه الشعري عند خليل حاوي لن يفهم على حقيقته الا عندما يتضح موقفه من الزمن ، فاذا

اضفنا الى ذلك انه يؤثر ان يتحدث عن الزمن بمصطلح المسافة ، فيعبر عن بطئه وركوده بمثل « الجليد » أو « صحراء الكلس » كما يعبر عن حيويته بمثل « غناء الرؤيا » و « رعشة البرق » ... أدركنا اننا ازاء شاعر يتميز بوعي دقيق لهذا التزاوج الضروري بين الزمن والمسافة .

وتكاد لا ترى أن خليل حاوي ـ رغم تعلقه بالام ـ يتحدث كثيرا عن الماضي ، ويحلم كثيرا بالعودة اليه ، ورغم ايمانه بجمال الطفولة ، فانه لا يعدها ملاذا وحمى ، وهو في هذا يفارق ـ مثلا ـ شاعرا مثل السياب ، عاش طول حياته يحلم بالطفولة والعودة الى الام ـ ويجد في الماضي عزاء عن الحاضر ، بل هو يزخرف الماضي لان في ذلك التمويه تعويضا عن قسوة الحاضر ، ولهذا كان موقف السياب من الزمن ـ ومن ثم من الموت ـ مختلفا عن ذلك الذي اتبعه خليل ، وبسبب تعرض السياب لتحولات مختلفة في نظرته الفكرية تجد لديه مواقف مختلفة ، فهو في قصائده التي سميتها « الكهفيات » (١) يقترب من خليل في تصور نفسه ميتا يبعث ، رامزا بذلك الى بعث الامة العربية ، وذلك هو ما غلب عليه في عهد الاتجاه القومي ، ولعل قصيدته « في المغرب العربي » خير مثال على ذلك ، وفيها يتخيل أنه ميت ـ مع موت المجد العربي والحضارة العربية ـ الا أن هذا الموت ، سيستفيق ولا بد لانه ـ لا يمكن أن يحيا دون الماضي، فهما يهبان معا من القبر :

ومن آجرة حمراء ماثلة على حفره
اضاء ملامح الارض
بلا ومض
دم فيها فسماها

(١) انظر : بدر شاكر السياب : ٢٦٧ ـ ٢٧٥

لتاخذ منه معناها
لاعرف انها ارضي
لاعرف انها بعضي
لاعرف انها ماضي ، لا احياه لولاها
واني ميت لولاه ، امشي بين موتاها

وهذا البعث ، يتغلغل أيضا في ثنايا قصائده التي قالها وهو يشهد ـ مقاوما ـ حركة المد الشيوعي في العراق ، فقد اعتمد فيها اللجوء الى أسطورة أدونيس وعشتار ، وكان يستمد من الاسطورتين وامثالهما شعوره بأن الخصب لا بد أن يخلف الجدب ، وأن التضحيات لن تذهب سدى . ولكن للسياب ـ اذا شئنا الايجاز ـ موقفين آخرين من قضية الموت ـ والزمن ـ أحدهما ينتمي الى نظرته للدمار الكلي الذي قد يعم العالم بسبب القنبلة الذرية ، وهذا هو ما تعبر عنه قصائد متعددة تمتد من أقصى تطور تقني في « **رؤيا فوكاي** » الى أخيلة القروي الذي يتصور الموت ثعلبا والناس « **دجاج القرى** » ـ هي تحديقة الشاعر المباشرة في حقيقة الموت ، متمثلة في سذاجة الشاعر وثقافته حين يصبح التمييز بينهما أمرا غير ضروري ، والثاني هو في مواجهته موته الذاتي ، يطل عليه من خلال المرض المزمن ، وفي هذا الموقف اليائس يصبح الانسان مترددا بين العودة الى الطفولة والام والقرية ، ليحس بالنجاة المؤقتة من مخلب الموت ، وبين استدعاء الموت نفسه لانه ـ فيما قد يبدو ـ أهون من مكابدة المرض . ويدرك الشاعر أن العودة للطفولة مستحيلة :

وهيهات ما للصبا من رجوع
ان ماضي قبري واني ، قبر ماضي
موت يمد الحياة الحزينة ؟
ام حياة تمد الردى بالدموع

ولهذا فهو يصرخ مستدعيا الموت :

منطرحا اصيح انهش الحجار
اريد ان اموت يا اله

بل انه حين يعود الى الطفولة ، الى القرية ، يحس بالتغير أي بفعل الزمن ، ولهذا فانه يتساءل حائرا :

جيكور ماذا ؟ انمشي نحن مع الزمن
ام انه الماشي
ونحن فيه وقوف ؟
اين اولــه ؟
واين آخره
هل مر اطوله
ام مر اقصره الممتد في الشجن ؟

وليس يوازي تجربة السيا بـ في الشعر الحديث ـ تجربة اخرى ، تريد أن تحيي الماضي ـ ماضي الطفولة ـ

طفولتي ، صباي ، اين ... اين كل ذاك ؟
اين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور
كشر عن بوابة كاعين الشباك
تفضي الى القبــور ؟ !

كما تحاول أن تعد الزمن ، سنة سنة ، « عشر سنين سرتها اليك » و « ثلاثون انقضت » ... الخ ، ان السياب يقف في التجربة ـ تجربة الزمن والموت ـ شاعرا متفردا ، لانه كان حالة متفردة . انه لا يتفلسف كثيرا حول المشكلة ، وانمـا كان يعيشها .

ومهما يكن من شيء ، فان الزمن عند خليل (طفل ـ غول) ، ربما كان مخيفا ولكنه رغم شكله المخيف مـا يزال طفلا ، كما ان الزمن عند السياب « ثعلب » ـ يصطاد دجاج القرى ، وقد يكون في شكل اخر اكثر اخافة ، ولكنه حقا لا يبلغ صورته المخيفة عند نازك ، التي تراه في صـور مخيفة مقيتة فهـو حينا « الافعوان » الـذي يسد كل الدروب ، مطاردا ، خانقا كل شيء ، يقتفي الخطـوات ، ويتجسـد في كل اتجاه ، حتى انه ليغلق كل باب للفرار ،

ذلك الغول اي انعتاق
من ظلال يديه على جبهتي الباردة
اين انجو واهدابه الحاقدة
في طريقي تصب غدا ميتا لا يطا ق
اين امشي ، واي انحناء
يغلق الباب دون عدوي المريب
انه يتحدى الرجـاء
ويقهقه سخرية من وجومي الرهيب

...

اين اين اغيب
هربي المستمر الرتيب
لم يعد يستجيب
لنداء ارتياعي وفيم صراخ النداء !

وهو حينا سمكة ميتة ، تكبر وتكبر ، لتحول بين المحبين ، وتنذرهما بالافتراق ،

ومشينا لكن الحركة
ظلت تتبعنا والسمكة
تكبر تكبر
حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق ،

وصرخت رفيقي اي طريق
يحمينا من هذا المخـلوق
لنعد فالدرب يضيق يضيق
والظلمة محكمة الاغلاق

ومن ثم تختلف نازك في موقفها ازاء الزمن ـ من خليل حاوي والسياب ـ فهي ترى في الزمن قوة جبارة مطاردة ، والانسان يحاول أن يهرب منها ، ولكنه لا يملك ان ينجو ، أو لا يكاد يملك ذلك . وليس الافعوان أو السمكة أو السحلاة ، رموزا تصور مرحلة زمنية ، كالماضي أو الحاضر ، وانما هي رموز لقوة متميزة ، مستقلة بذاتها تمثل وجودا في مقابل الوجود الانساني ، يقوم بينها وبين الوجود الانساني صراع مستمر ، وتكون الغلبة لها في كل جولة ، وما الانسان بالنسبة لها الاكيان ضعيف ، يحاول أن ينجو ، ويتلمس كل سبب للنجاة دون ان يستطيع ذلك ، وقد تكون « السمكة » في بعض حالاتها رمزا لانبعاث الماضي حيا ، وحيلولته بين المحبين ، ولكن تضخم السمكة ـ رغم موتها ـ يدل على أن هذا الماضي يستطيع أن يستغرق الحاضر والمستقبل ، وان ينشر رعبه على نحـو كلي ، فلا يعود محددا بآن واحد .

ونازك على وعي بهذا الذي تتحدث عنه ، وليست رموزها للزمن ـ القوة الجبارة ـ عفوية ، ففي مقدمـة ديوانها « قرارة الموجة » حديث صريح عن ذلك ، حين تتخيل نفسها تتحدث الى اخرى ـ الى القرينة التي جردتها مـن ذاتها ـ حول فكرة الزمن نفسها ، وفي أثناء هذه المحـاورة تقول : « اني لا اخاف الزمن ، اني اسأمة وحسب » ، وتقر ان السمكة رمز للزمن ـ أي الفراق بين الصديقين ـ وتذهب الى ان فراق « عشرة اشهر » ـ مثلا ـ يجعل من المستحيل على الاصدقاء أن يعودوا أصدقاء ، لان كلا منهم قد تغير ،

ولم يعد هو نفسه ، ليحس ازاء الاخر بمثل ما كان يحس به من قبل ، وهذا هو ما تعنيه بالشخص الثاني :

الشخص الثاني ، من اعماق شهور التيه المطموره
حاكته دقائق تلك الايام الجانية المغروره
وترسب في عينيه تثاقلها ورؤاها المذعوره

وما دام الامر كذلك ، فان المحبين بعد اي فراق مهما يكن قصيرا — اي بعد خضوعهما لفعل الزمن — لا يكونان هما المحبين اللذين كانا من قبل ، وسينكر أحدهما الاخر ، وفي هذا عذاب متجدد ، لان الصورة التي تكونت عند أول لقاء ، أي اللحظة الزمنية المليئة بالايحاءات ، قد امحت ، ولا يمكن استعادتها .

ومن ثم تجد نازك نفسها تنتقل من الفكرة المتافيزيقية للزمن ، من حيث هو قوة منفصلة تصارع الآدميين ، الى تصور الواقع الزمني في مراحله الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل ، واكثر ما يغلب على تصورها أن الماضي ميت ، وان المستقبل كذلك ميت . وكيف يمكن لقوة ميتة في الماضي وفي المستقبل ، أن تكون مخيفة الى الحد الذي تتصوره الشاعرة ، وحقيقة الامر أن هنا فرقا بين الزمن حين يكون — في الخارج — قوة مجردة ، وبين الزمن حين يكون علاقة انسانية ، فهو في الحال الثانية يمكن أن يكون حيا أو ميتا ، مليئا أو فارغا بسبب احساس الانسان به ، اما في الحالة الاولى ، فانه صورة من الموت ، ولذا فانه قوة لا يستطاع التمرس بها .

والامس في شعر نازك — في اغلب المواقف — ميت « جثة الماضي الغريق » ، لا يمكن احياؤه او بعثه ، والتعبير عن موته يتخذ صورا مختلفة ، ويتكرر في مواقف متعددة ، ونادرا ما ينتقض موت الماضي بعودته الى الحياة او بالعودة

الى الطفولة ، وفي قصيدتين متقاربتي التاريخ (١) تعبر نازك تعبيرين مختلفين عن هذا الماضي ، في أولاهما تصور الخوف الرهيب من الزمن ــ ومن الموت ــ وتحاول ان تتخذ فكرة تحجبها عن عيون السنين ، وان تشير الى موضع قائم في المدى المرتمي محجوبا بالظلال ، حيث يتم العبور الى موطن لا يستطيع الزمان البليد ان يصل اليه ، الى عالم حافل بالوعود ، ولكنه ليس الامس :

سنمحو الزمان ، وننسى المكان
هناك ونقسم الا نعود
الى امسنا المنطوي
سر بنا !

ومع أن التعبير عن هذا الموضع مقترن بالاستقبال (سنعبر ، سنحيا ، سنمحو) فان الزمن المنقذ ليس هو المستقبل أو الغد ، وفي القصيدة الثانية حلم ــ أو محاولة حلم ــ بالعودة الى الطفولة ، والمسير الى الامس :

سنحلم انا نسير الى الامس لا للغد

ومع ثقل الامس وتجهمه ومحاولة الهرب منه ، فانه يبدو اخف وقعا من الغد ذلك المجهول المطلق ، ولذلك فان أهداب الافعوان واقفة بالمرصاد تصب « غدا ميتا لا يطاق » . كما أن انتظار الغد يعني مواجهة القبور التي « تمد الينا بأذرعها الباردة » ولهذا فان النجاة من الاثنين ــ الماضي والمستقبل ــ انما يتم باللجوء الى دائرة « **اللازمان** » ، وهي الدائرة التي

---

(١) هما قصيدة اول الطريق (٢ : ٢٢٩) وقصيدة دعوة الى الاحلام (٢ : ٢٣٦) والاولى بتاريخ ٨ــ٤ــ١٩٤٨ والثانية بتاريخ ٢٨ــ٩ــ١٩٤٨

تسميها الشاعرة « يوتوبيا » منطقة يتعطل فيها حكم الزمن ، وتتخذ صفة الكمال والخلود ، ولكن الشاعرة تتصور يوتوبيا هذه على الوان فمرّة تراها عالما يموت فيه الضياء ، ومرة عالما يبقى فيه الضياء ولا تغرب الشمس ، ومرة ثالثة حيث ديانا (**ربة القمر**) تسوق الضياء ، ولكن الصفة الثابتة لها انهـا افق ازلي لا يدركه الفنـاء .

وبين الامس الميت والغد الرهيب يقع الحاضر ، وهو في الغالب يمثل الفراغ ، والزمن فيه بطيء العبور ، تتمـطى دقائقه تمطيا ، ولذلك يوصف الزمن هنا بأنه بليد ، وتمثل « الساعة » آلة بغيضة بلهاء ، لانها مقترنة بعـد الدقـائق البطيئـة :

دقت الساعة في الظلمة تسعا ثم عشرا / تململـت الساعة الباردة على البرج / وانا اصغي واعـد دقائقهـا القلقات ، ويمكن التغلب على حركة الانتظـار هـذه بمشاهدة المتحركات في الزمن ، كالقطار مثلا حيث يشكـو الاخرون البطء ((**هذي العقارب لا تسير**)) ويتساءلون : **كم مر من هذا المساء متى الوصول ؟ / وتدق ساعته ثلاثا في ذهول /** فان مراقبة هذه المتحركات تأمل في زمن الاخرين ، وتخفيف من ثقل الانتظار . كما يمكن التغلب على هذا الحاضر بالسير المستمر في المكان ــ دون وصول ــ (لان الوصول يعنـي الموت) والسير في مكان يتجاهل فيه عامل الزمن ينقذ مـن العودة التي ستكشف للاعين ان كل شيء مررنا به وخلفناه وراءنا قد تغـير :

لماذا نعـود
اليس هناك مكان وراء الوجود
نظل اليه نسـير
ولا نستطيع الوصول

مكان بعيد يقود اليه طريق طويل
يظل يسير يسير
ولا ينتهـي

غير أن هذا المكان غير موجود ، مثله مثل يوتوبيا ، ولذلك كان لا بد من العودة والمرور بالمتغيرات التي تحول الامكنة الى امكنة اخرى والشخص الى شخص ثان ، وذلك يعني التعايش مع أشياء لم تؤلف من قبل ، ومع أن هذا التجدد كان يمكن أن يخلق بهجة متجددة ، فانه عند الشاعرة نذير بالســأم والضيق ، مثله مثل الركود الزمني ، الذي لا يخلق سوى الاحساس بالضجر ، وللضجر في شعر نازك صور مختلفة ، توازي التعبيرات المتعددة عن بطء الزمن ، وعن الاحساس بالفراغ ، وليس التعبير عن « البطء » من أجل التأمل في الزمن ، أو للاستسلام للحـلم ، وانما هــو صورة لاستثقال الحاضر والفزع من الآتي . ويجدر بنا أن نتأمل هنا فـي موقفين احدهما : تجسيد الزمن في صورة قوة خارقة ، قوة تكاد تكون مرئية ، هائلة في قدرتها على المطاردة ، وسد جميع المنافذ والدروب ، والثاني : الزمن البليد البطيء المتثاقل الذي تتشابه لحظاته في رتابتها ، بحيث لا تعنى الشـاعرة ابدا بالامساك بأية «لحظة» مفردة فيه واستدامتها والاحتفاظ بها ، وهاتان الحالتان يمثلهما الرمزان الكبيران : الافعــوان الذي يرمز الى الجبروت والمطاردة ، والسمكة الميتة التــي تكبر وتتضخم رغم موتها ، وهي ترمز ـ بحركتها ـ الــى بلادة الزمن ، وتثاقله ، وهذا الزمن ـ في حاليه ـ في صراع مستمر مع الحب ، ولا تكافؤ ، لان الحب دائما خاضع له أو منهزم ، بل انه في بعض الحالات يقتل الحب بخلق العداوة ، والبغض ، واحداث التغير في الناس والاشياء .

وينحسر هذا الظل المديد الذي يمثله الزمن في شعر نازك ــ انحسارا غير قليل ــ في ديوانها « شجرة القمر » ، وسر ذلك انها اكتشفت التعويض عنه بالفن ، والى هذا ترمز قصيدتها « شجرة القمر » نفسها ، فهي مبنية على قصة طفل كان يحلم أن يصيد القمر ، فلما تحقق حلمه ثار الناس عليه يريدون استرجاع قمرهم ، فما كان من الطفل الا أن زرع القمر ، واستنبت منه شجرة تتدلى من اغصانها اقمار فضية ، ثم رد القمر الاصلي الى السماء ، فالقمر عند نازك يرمز الى الطبيعة (وهو في الوقت نفسه صورة للزمن)، والطفل هو الفنان ، والشجرة هي فنه المستمد من الطبيعة ، المستقل عنها في آن معا ، وبه وجد الطفل (الفنان) رضى عوضه عن الطبيعة والزمن كذلك ، وتقول نازك انها استعارت الاسطورة ــ دون رموزها ــ من قطعة شعرية انجليزية مما يكتب للاطفال ، ولعلها لو لم تقرأها هنالك لخلقت مثلها ، فان رغبة الطفل في صيد النجم (او القمر) موجودة في شعرها من قبل ، وانما كانت تلك الرغبة بحاجة الى تطوير :

وافقنا وانتهى الشيء الذي خلناه حبا
وتبقت حولنا الذكرى التي تسخر منا
من خيالات صغيرين بدا نجم فظنا
ان في وسعهما ان يمسكاه فاشرابا
لحظة ثم تهاوى السلم
في برود وتلاشى الحلم

فهذا النجم الذي كان « الطفلان » يريدان صيده هو « الحب » ، وكان صيده وهما تلاشى من بعد ، ولكن هذا النجم حينما أصبح « فنا » استطاع الطفل أن يحوزه ، وان يخلق مثله ، وبانتقال الصراع من دائرتي الزمن والحب الى

الصراع بين الزمن والفن ، تضاءلت قوة الزمن ، لان الفن يكفل الخلود والرضى والطمأنينة . بل الامر اكثر من ذلك وابعد دلالة ، فقد كان الحب رابطة بين اثنين ، معرضة للاهتزاز وللانفصام ، وكان الزمن زمنهما ، الخاص بهما (أو بالشاعرة وحدها) اما الفن فانه استطاع ان يرضي الذات (وبالتالي سيرضي الاخرين) كما ان ارجاع القمر (الطبيعة ـ الزمن) الى الناس كان يعني اعترافا بأن لهم حق المشاركة فيما كان يحبه الفنان (أو يخاف منه) ، ومن هنا تتفتح المشاعر الذاتية على الاخرين ، وتأخذ في تحسس مشكلاتهم وقضاياهم على نحو أرحب ، وبتعاطف أشد ، ومن هنا ايضا يشرب الخوف من الزمن (ومن الموت) في غمار المشاركة الجماعية ، وذلك ما ينبىء عنه التطور ـ الموضوعي ـ الذي شهده شعر نازك (١) .

وحين يحاول الدارس ان يحدد فكرة أدونيس عن الزمن ـ من شعره ـ تواجهه عقبات كثيرة ، منها ان الشاعر اكثر من استعمال الفعل المضارع ، واعيا ان تلك الصيغة لا ترتبط بزمن محدد ـ في اللغة العربية ـ فحين يقول :

في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
(تولد) عيناه

يدرك أن لفظة « تولد » تعني هنا الديمومة ، وكذلك هو قوله :

بين الصدى والنداء (يختبىء)
تحت صقيع الحروف (يختبىء) .

---

(١) تجد مزيدا من التفصيل عن علاقة شعر نازك بالزمن في كتابي « الزمن في شعر نازك » وهو سيصدر قريبا .

بل انه حين يستعمل الصيغ التي تدل على المستقبل (ساسافر في موجة في جناح / سأزور العصور التي هجرتنا / والسماء الهلامية السابعة) فان الناحية الزمنية تتضاءل الى جانب الارادة ، التي قد تحقق وجودها ايضا في لا زمن ، أو قد تجيء المقطوعة مفرغة من كل دلالة زمنية ، خالية من اية صيغة فعلية ، مثل قوله :

خرساء او مخنوقة الحروف
او لا صوت
او لغة تحت انين الارض
اغنيتي للموت
للفرح المريض في الاشياء للاشياء
اغنيتي للرفض
يا كلمات الرعب والدواء
يا كلمات الداء

بل كثيرا ما تكون صوره الزمنية غير ذات دلالة على الزمن ، ففي قوله يخاطب ابا نواس :

تائه والنهار حولك دهر من الدمن
شاعر كيف يشرئب
على وجهك الزمن .

نجد أن أبا نواس في « حضور » لا علاقة له بالماضي ، والحديث عن النهار الذي هو دهر من الدمن ايماء الى الشعر المثقل بوصف الاطلال ، واتباعية التراث ، والتعبير عن « الزمن الذي يشرئب » اشارة الى ولادة الثورة التجديدية ــ على يد ابي نواس ــ فاستعمال الفاظ « النهار » و « الدهر » و « الزمن » واهي الصلة بحقائق الزمن ، فالزمن ــ وخاصة الماضي ــ لا يحمل قيمة في ذاته ، وانما القيمة الكبرى

للانسان ـ الشاعر ، فانه هو الحقيقة التي تبدأ منها الحقائق ، ذاهبة في تيارها المستقبلي ،

يولد في عيني معنى الضحى
تبدأ من نفسي كل الدروب

ومن ثم يغدو امس الشاعر « غداً » ، وينعدم وجود الامس ، ويصبح الموت صديقا ، وتصبح ثانية الشاعر بما يملؤها من حيوية وابداع والق سنوات وسنوا ت، ان الزمن قد يكون عدوا للطاغية ، مثلا ، لا للشاعر ، ولهذا فان الطاغية يحس أن علاقته بالزمن طغيان متبادل :

زمن يجري ، زمن يهرب مثل الماء
وانا اجري
كل نهار سكين في احشائي
والليل حراب ،

ومن ثم نجد ان بعض أقنعة (١) الشاعر تستعصي على الموت، فزيد بن الحسين يقتل ويصلب ثم يحرق وينثر رماد جثته فوق الماء ، ولكنه لم يمت لانه ظل رمزا حيا الى الابد .

الجسم يصاعد في رماد
مهاجر كالغيمة الخفيفة
والراس وحي نار
عن زمن الغيوب والثورة والثوار
يقرؤه السياف للخليفة ...

---

(١) سيجيء الحديث عن « **القناع** » في الشعر الحديث ، في فصل تال ، ويكفي أن أقول هنا ان « **القناع** » رمز تاريخي ـ في اكثر الاحيان ـ يرمز للشاعر ، او يحمله الشاعر نظراته في الفن والتضحية والمبادىء ... الخ .

ومهيار : يأمر تيمور الطاغية بتعذيبه ثم يقطع جسده الى أجزاء صغيرة ترمى في جب للاسود ويفصل راسه عن جسمه ، ولكنه يظل هو « النفس المزروع في رئة الحياة » ، ويظل راسه يتحدث عن موته الذي كان « فوهة الزمان ، كان الوعد والمجيء » وعن جسده الذي سار امامه :

ازمنةً ، مدائننا
تواكب النهر
مسرحها بضفتين : الحب والبشر

وحين توحد بالارض والكون والموت والزمن صار هو « المدى والمدار » ، أو هو الحقيقة المطلقة ، بل لعله أكبر من كل ذلك .

ليس للزمن وجود ذاتي متميز عند أدونيس ، وانما هو مجال ، ساحة لدينامية الانسان ، امتداد ، اهم ما يعكسه حركة الانسان في داخله ـ وأحيانا في خارجه ـ ولهذا بدلا من أن يركز نظره في الزمن ، واحساسه الكلي في تقلباته وتجسداته ، كما تفعل نازك التي تسمع وقع خطى الايام ، وتحس دبيب أقدام الليل ، فانه لا يحاول ان يرى سوى الصيرورة المستمرة ، وحياة التحولات في أقاليم الليل والنهار ، ان أدونيس لا يبحث عن زمن ضائع ـ كما فعل بروست ـ وانما يلاحق زمنا لم يولد بعد ، بل ان قولنا « لم يولد بعد » مجاز ، لان الانسان متحد به ، وهو في صيرورته المستمرة يرسم له أبعاده .

وحسبنا هنا أن نعرض مثالا واحدا يصور هذه الصيرورة ـ قناعا آخر من أقنعة أدونيس ـ بعيدا بعض الشيء عن « تأله » مهيار ، وقدرته على توجيه الحياة الانسانية ، وعن تكييف الانسان ـ بقدرة يسميها الناس خارقة ـ مثالا يتحرك في التاريخ ، ويمثل الارادة الانسانية

كما يمثل تواضع الانسان ، وليكن هذا المثال هو « صقر قريش » (١) ـ عبد الرحمن الداخل ـ الذي لم يكن دوره التاريخي ـ فكيف بالرمزي ـ دورا عاديا عابرا .

الصقر يعاني ازمة الزمان والمكان : مختبىء يرى ما يحل بأهله من قتل وصلب ، وتنقسم مشاعره بين تذكر قريش وامجادها ، وبين التفكير في النجاة ، والزمن يضيق :

وكان النهار ،
حجر يثقب الحياة
وكان النهار
عربات من الدمع

والمكان يضيق ، وفارس الموقف كله هو الموت

والموت يسرج افراسه
والذبيحة
بجمع يتخبط ،

ويريد فسحة ، يريد عونا من الفرات ، يريد من الطريق ان يتسع « والطريق يدحرج اهواله ويضيق » ، ولكنه يهيب بالمكان أن يتسع ، « افتحي يا برادي مصاريع ابوابك الصدئات » ومع ذلك فانه استطاع ان يسير في ارض « اضيق من ظل رمحه » . مشكلة الصقر الكبرى أنه ليس شاعرا ، لا يعرف ان يغير الفصول ، لا يستطيع ان ينقذ اخاه الطفل ، لا يستطيع ان يدجن الغرابة ، أن يغير الآجال ، ان اشياء كثيرة ستحدث دون أن يستطيع الصقر التدخل في مجراها ، لانه ليس شاعرا ، ولكنه في النهاية « يرفع في وله الصبوه والاشراق / اندلس الاعماق » .

---

(١) انظر قصيدة تحولات الصقر في الملحق .

وعند هذا الحد ينتهي الصقر التاريخي ليبدأ الرمز ، وتبدأ من ثم تحولات الصقر ، : كانت هناك أصوات تنادي الصقر أن يرجع ، ولكنها هدأت ، وتضاءل صوت الماضي ، لكنه لم يتضاءل في الواقع لان الصلة بالماضي قوية ، ويحاول الصقر أن يشدد من عزيمته ليقتل الماضي ،

طاغ ادحرج تاريخي واذبحه على يدي ، واحييه
ولي زمن اقوده ، وصباحات اعذبها
اعطي لها الليل ، اعطيها السراب ، ولي
ظل ملأت به ارضي
يطول ، يرى ، يخضر ، يحرق ماضيه ويحترق ،

ولكن صورة دمشق (حبيبة أدونيس) لا يستطيع الصقر أن ينعتق منها بسهولة ، ولهذا فانه يعيش لحظات طويلة ، مشدودا الى هذا الماضى الدمشقى ، الذي ينتهى بـ « عفوك يا دمشق » ... وهو تردد بين الرثاء والتحطيم ، وحين يصعد الصقر ــ الشاعر الى ابراج الموت ، يمحي الصقر ، ويبرز أدونيس ، ليعيش لحظات مترددا بين الانتماء الــى دمشق الماضي أو القدرة على التحول ، ويعاوده الحنين الــى الحضارة القديمة ، فيلم ببغداد ، ليلتقي بالزمن :

الزمن اخضر نما وطال
اورق في الجدران والحصون
الزمن الانهار والتلال
والزمن العيون :
قامات احجار ربيعية
في غابة الروح الفراتية

وليقرأ الشواهد التي كتبت على قبر الصقر (الشاعر) ، وليفيد منها أن قوة الموت ان كانت قد استطاعت التغلب على الصقر ، فان زوجة فقيرة كانت على وشك ان تعلن ولادة ، صقر جديد ،

وقيل كانت زوجة فقيرة
هنا وراء التلة الصغيرة
حبــلى
وبين الليل والنهار
في الصمت
في التمزق المضيء
تنتظر الطفل الذي يجيء .

ان هذه القصيدة التي تعد من اكثر قصائد أدونيس واقعية، تصور حقيقة التحول على شكل صراع بين الماضي والمستقبل، وميزتها الكبرى انها تنصف الماضي ولا تهزأ من علاقاتــه ، ولا تحاول الاستخفاف به أو التهوين من قيمته ، واذا كان الانعتاق من الماضي ضروريا فانها تصــور صعوبة ذلـــك الانعتاق ، وهو شيء يجب أن لا نعده موقفا رومنطيقيا ، فانه نابع من شخصية الصقر نفسه الذي كان يقول رغم ما حققه من طموح ومجد ، مخاطبا النخلة : « يا نخل أنت غريبة مثلي » ، واذا لم تكن هذه الغربة انسانية ، فماذا تكون ؟ هي غربة لعلها أصدق بكثير من حديث راس « مهيـــــار » في حقيقة الواقع الانساني .

وللزمن في شعر محمود درويش قصة أخرى ، ربمـــا راقه أن يعود الى الماضي متمثلا في الطفولة ، الا انهـــا ليست عودة وانما هي اكتشـاف :

واثر جسمك
تولد اليونان
تنتشر الاغاني
يسترجع الزيتون خضرته
يمر البرق في وطني علانية
ويكتشف الطفولة عاشقان

بل ان هذا الاكتشاف لا يكون الا في حالة دون اخرى ، ذلك لان سمات الطفولة لا تتغير ، ليس الطفل ابا للرجل (كما يقول وردزورث) وانما الطفل هو الرجل ، ففي الطفولة كان الطفل « صغيرا وجميلا » كانت الوردة داره والينابيع بحاره » ، ثم ان الوردة هي التي تغيرت فصارت جرحا ، والينابيع هي التي تغيرت فصارت ظمأ ، اما الطفل فلم يتغير كثيرا ، ظل « صغيرا وجميلا » واستطاع ان يحول الوردة الى نخلة والينابيع الى عرق ، ان الاشياء تكبر حقا ، فتلقي ظلالها على الطفولة ، حتى تخيل للناظر أن الطفولة تجاوزت عهدها ، ولكن بشيء قليل من التأمل تتضح الحقيقة .

وهذا الطفل لا يخشى الزمن ، انه يأخذه بيديه كأنه دمية (ربما كانت دمية متفجرة وهو لا يدري ، ولكنه يحسبها كالخرز الملون) يداعبها « **كأمير يلاطف حصانا** » :

اني احتفل اليوم
بمرور يوم على اليوم السابق
واحتفل غدا بمرور يومين على الامس
واشرب نخب الامس
ذكرى اليوم القادم
وهكذا اواصل حياتي (١) .

وفي هذه « المداعبة » يتضح التمويه ، فالزمن قد لا يكون مرعبا للطفل ، ولكن هذا الطفل الذي كبر أخذ يحس بثقل أيامه ، ويحاول تزجيتها على نحو من المعاناة التي تتطلب ــ رغم عد الايام ــ شيئا من النسيان ، ولكن هذا النسيان

---

(١) هذه القطعة لا تعتمد ايقاعا منتظما ، ولكنها ذات قيمة في الدلالة على نظرة الشاعر الى الزمن .

غير متأت لارتباط الماضي بالحاضر ارتباطا وثيقا حتى انه **« حين احيا الذكرى الاربعين لمدينة عكا اجهش بالبكاء على غرناطة »** . المشكلة ــ اذن ــ ان الطفل يحاول الا يكبر فيستكشف ان الذاكرة كبرت واتسعت ، وانه رغما عن التشبث بثبات الزمن على حال لا تتغير ، يجد ان الزمن يمتد في بعد آخر ، في اتجاه جديد ، وتمتلىء الذاكرة بالذكريات ، وهو يحاول ان يتخلص منها فلا يزداد منها الا قربا :

من كل نافذة رميت الذكريات كقشرة البطيخ
واستلقيت في الشفق المحاذي للصنوبر (تلمع الامطار
في بلد بعيد ، تقطف الفتيات خوفا غامضا)
والذكريات تمر مثل البرق في لحمي ، وترجعني اليك
اليك . ان الموت مثل الذكريات كلاهما يمشي اليك

يكاد يكون من المستحيل الثورة على الذاكرة لا لان الذكريات أحيانا تكون **« هوية الغرباء »** وحسب ، بل لان **الزمن** « يضاجع الذكرى وينجب لاجئين » .

ها هنا مشكلة تبحث عن حل : هل يكون هذا الحل في الامتداد الجغرافي ؟ لقد جربه « عبد الله » ــ صديق الشاعر ــ فماذا حدث ؟ :

كان عبد الله حقلا وظهيره
يحسن العزف على الموال
والموال يمتد الى بغداد شرقا
والى الشام شمالا
وينادي في الجزيره
. . . . .
يقفز الموال من دائرة الظل الصغيره
ثم يمتد الى صنعاء شرقا
والى حمص شمالا
وينادي في الجزيره

ولكن هذا الامتداد لم ينقذ عبد الله « وتدلى راس عبد الله / في عز الظهيره » لنبحث اذن عن حل آخر ، لعله في التشبث بالحاضر والدخول في لفظة « الآن » دخولا لا منفذ له :

وان لا احزن الآن
ولكني اغنــي
اي جسم لا يكون الآن صوتـا
اي حزن لا يضم الكرة الارضية الآن

الآن ... الآن .... ، بل لعله الخروج من الجلد ومبارحة شيخوخة المكان ، ولكنه كلما فعل ذلك لم يجد « غير وجهه القديم الذي تركه على منديل أمه » ، بل لعله الخـروج خارج جدار الزمن والاستنامة الى نوع جديد من الموت :

وبودي لو اموت ....
خارج العالم في زوبعة مندثرة

ولكنه يعجز عن ذلك لانه اتحد بالمحبوبة ــ الارض ــ الام وانتشر على جسمها كالقمح ، كأسباب بقائه ورحيله ، وهي تنتشر في جسمه كالشهوة ، مستحيل أن يحقق ذلك : انها تحتل ذاكرته كالغزاة ، تحتل دماغه كالضوء ، مـا اقسى تلك المحبوبة ! ليتها تقول له مرة واحدة « انتهى حبنـا » لكي يصبح قادرا (لا على النسيان) بل على الموت والرحيل ، ليتها تصبح زوجة له « ليعرف الخيانة مرة واحدة » ، اتحاد الشـاعر بالمكان هو سر صلابته أمام الموت ، امـام الزمن ، مثلما هو في الوقت نفسه سبب الوجد والعذاب المبرح، وحين يبتعد عن المحبوبة قليلا يجد الزمن متحيزا متشخصا ، فاذا عاد الى اتحاده بها فقد الزمن ووجد هويته. واذن فان الحل ــ ان كـان ثمة من حل ــ هو في التمسـك بالصلابة والمقاومة حتى النهاية ، فانها وحدها القادرة على خلق الاستحالـة

المتجددة ، وفي كل خروج من مسامير العذاب بحث مستأنف عن « شكل جديد لوجه الحبيب » ، وعلى مرأى من الزمن نفسه يستطيع المحب أن يهدي الى تلك المحبوبة ذاكرته ، أن يتحدث عن تلك الاستحالة المتجددة ، وأن يمزج ذكرياته ، بذكرياتها ، ورغم ان الطفل في هذا الموقف أحس بأنه قد كبر ، وكبر المساء ، وكبر الرحيل ، واصبحت المحبوبة « غزالا سابحا في حقل دم » فانه وجد بين يديها الولادة الجديدة :

والموت مرحلة بداناها
وضاع الموت
ضاع ...
في ضجة الميلاد
فامتدي من الوادي الى سبب الرحيل
جسما على الاوتار يركض
كالغزال المستحيل .

هل بعد ذلك كله يهم ان نجد للزمن مقياسا ؟ بعد قليل ، بعد عام ... بعد عامين ، ... ما الفرق ؟ اننا ـ بدلا من ذلك ـ بحاجة الى مقياس للمكان حتى لو فعلنا كما فعل سرحان الذي « يقيس الحقول بغلاته » .

* * *

هذه خمسة نماذج لتصور العلاقة بين الشاعر الحديث والزمن (والموت) ، وفي تفرد كل نموذج منها بخصائص ومميزات فارقة ، ترتسم سمة واضحة تتخذ علامة على موقف انساني يميز اتجاها عن آخر ، ولا ريب في أن مزيدا من الامثلة يستطيع ان يوسع من حدود الافتراق والتلاقي بين الشعراء حول هذا الموضوع ، غير انه لا يفوتنا أن نلحظ

مدى التفاوت الذي تم ــ حتى في هذا النطــاق المحدود ــ بين زمن رومنطيقي خالص (وأحيانا متافيزيقي) كما هو الحال عند نازك والسياب ، وبين زمن قائم على الصيرورة المستمرة، يفعل فيه الانسان ويتفاعل به ، ويقف محمود درويش فــي مرحلة بينهما ، وان كان ــ مع الزمن ــ قد اخذ يقــترب من الثــاني .

٥

الموقف من المدينة

سوف أناديك من المدائن المسبية ـ المنوعة ـ الفاقدة الذاكرة ـ المنسية ـ المقطوعة الاثداء .

(البياتي : كتاب البحر : ١٣٩)

حين استنكر الفرد دي فيني « القطار » ، لانه رمز العجلة ، والعجلة من الشيطان ، كان في الواقع يعلن عن شيئين معا : عن تذمره من اختلال العلاقة بين الانسان والزمن ، اذ ان هذه الوسيلة الجديدة لم تعد تسمح بالتامل، والتأمل هو السمة المميزة للانسان ، (كيف لو عرف الطائرات والمركبات الفضائية !!) وعن هذا التطور الحضاري السريع الذي ينقل المرء ـ دون أن يعي ـ الى عالم جديد يحس فيه بالاغتراب ، وفي كلتا الحالين كان يعبر عن « صدمة حضارية » احسها تجاه التطور الآلي الجديد .

ترى هل تمثل المدنية لدى الشاعر العربي الحديث مثل هذه « الصدمة الحضارية » التي احسها دي فيني ازاء القطار ؟ ! ان كثيرا من الباحثين يميلون الى الاعتقاد بأن المدينة في العالم العربي ليست سوى « قرية » كبيرة ، وان الشاعر حين يحس بتضايقه من المدنية ويتحدث عن الغربة والقلق والضياع ـ مجرد محاكاة ـ شعراء الغرب حين والقلق والضياع انما يحاكي ـ مجرد محاكاة ـ شعراء الغرب حين يضيقون ذرعا بتعقيدات الحضارة الحديثة ، وبالمدينة الكبيره ممثلة لها .

اما ان الشاعر الغربي يعبر عن تضايقه من الحضارة الحديثة ـ لاسباب عديدة ـ ومن المدينة رمز تلك الحضارة، فامر لا يحتاج توضيحا أو مناقشة ، وأما ان الشاعر العربي الحديث ، مقلد له في هذا المجال ، فامر محوط بالشك الكثير ، ذلك لان المسالة لا تعدو أن تكون نسبية ، ففي البلاد العربية مدن ـ مهما يكن حظها من الضخامة ـ تختلف فيها طرز الحياة اختلافا غير قليل عما هي الحال في الريف ، وقد كان من المصادفة المحض أن يكون عدد من الشعراء المعاصرين ريفيي النشاة ثم هاجروا الى المدن ، فالصدام بينهم وبين المدنية لا يعني مقتا للحضارة ووسائلها ، وانما هو تعبير عن « عدم الالفة » بينهم وبين البيئة الجديدة ، لاسباب مختلفة .

فمن المعروف ان اول ما يحس به الريفي تجاه المدينة هو النفور من الضجيج الكثير والازدحام والتدافع ، واضطراره الى تغيير طريقته في المشي المتباطىء واستحداث سرعة لم يالفها من قبل في الحركة عامة ، والاحساس بالحيرة والخوف ازاء ادوات المواصلات وتعقيدها ، واللامبالاة في سرعتها دون تقدير لشعور المشاة ، يرافق كل هذا انبهار مشوب بالرهبة من الاضواء والمباني والمنشآت الكبيرة ، فاذا أتيح له ان يمكث في المدينة ـ مكوثا مؤقتا طويلا ـ وان يفيد من الخدمات الكثيرة فيها من تعليم واستشفاء ووفرة في مواد الاستهلاك ، ومعارض ومتاحف ودور سينما ، لم تكد هذه المزايا تنسيه انه ايضا يجد فيها أن كل شيء محسوب بزمن ، وان الساعة تتحكم في كل العلاقات والتصرفات ، وان هناك عادات ومواصفات لا يستطيع أن يطمئن اليها بسهولة . ويبدأ يحس بالفارق الضخم بين المجتمع الفقير والمجتمع الغني في المدينة نفسها ، ولعل أشد ما يصدمه أن كل شيء يباع ، فتاخذه الحسرة على ما فقده من « فضائل » الريف

واخلاقياته وعاداته ، وينسى أن المدينة منحته حرية فردية كبيرة وخلصته من أسر العادات الرتيبة وقبضتها الوثيقة ، ذلك لانها ـ مقابل هذه الحرية ـ قد حفزت أعصابه الى حد « **العصاب** » بضجيجها وعجيجها ، ووضعته في خوف مستمر من الجريمة ، وفي معاناة ضميرية ازاء فئات المومسات والقوادين والمنحرفين والسكارى ومدمني المكيفات والضائعين من الاطفال والمتسولين والنشالين والطفيليين ، وفي سخط دائم على تعقيدات البيروقراطية ، والرشوة والوساطة و « الاتيكيت » الاجتماعي المشوب بكثير من النفاق ، وفي قمة ذلك كله يتولد لديه شعور بالاغتراب والعزلة واحساس بفقدان الحرارة في العلاقات الاجتماعية جملة .

وقد ذهب كثير من علماء الاجتماع الى ان كثيرا من الاحباطات التي يحس بها ساكن المدينة انما هي نتيجة صراع اساسي بين القيم : بين الذات والمجموع ، بين الحرية والسلطة ، بين التنافس الحاد والمحبة الاخوية ... الخ ، وان الفرد يحس أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها ، وفي النفور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهربا أو مسربا ، واذا كان ساكن المدينة يحس بذلك كله فان المهاجر اليها من الريف لا يملك الا ان يكون احساسه به حادا طاغيا .

ولا أود ان استرسل في هذا المنحى ، اذ لست أقصد الى دراسة المدينة من الزاوية الاجتماعية ، وانما الذي يهمني هنا كيف تنعكس صورة المدينة لدى الشاعر الحديث ، على اساس من فهم اجتماعي دقيق ، وتكاد أن تكون الصدمة الاولى التي يعكسها هذا الشاعر أن تكون متصلة بفقدان « النقاء » المعنوي في المدينة ، يوازيها حنين عميق الى صفاء الريف وبعده عن الرذائل ، وفي مقدمتها جسد المراة ، ولهذا

كانت صورة بغداد عند السياب انها « مبغى كبير » ، ولا غرابة في هذا الشعور لدى شاعر كانت من أول التجارب الشعرية لديه قصيدة « المومس العمياء » وقصيدة « حفار القبور » ، ثم ازداد هذا الشعور حدة ـ على الايام ـ بسبب الخيبة في العمل المناسب وفي قضايا الحب والانتماء الايديولوجي وغير ذلك من محبطات .

ان تصور الشاعر الحديث للمدينة في صورة امراة ـ ثم في صورة امراة متعهرة ـ يكاد يكون قسطا مشتركا بين عدد كبير من الشعراء ، وهي صورة ليست جديدة بل هي متوفرة في الادب القديم والوسيط ، ويستوي عند الشاعر الحديث أن تكون المدينة قائمة تنتسب الى العصر الحديث ، أو ممثلة لحضارة قديمة . والشاعر الحديث يحدد المدينة التي يتحدث عنها باسمها ـ غالبا ـ فهي بغداد أو بيروت أو دمشق أو القاهرة ، ولا يتحدث عن « المدينة » باطلاق ، الا نادرا . وفي هذا ما يؤكد أن الصدمة الناجمة عن لقائه بها ليست ثورة على الحضارة أو كرها لها ، بل هي صدمة علاقة بين ذاتين .

فدمشق أدونيس امراة ، الا انها تحمل كثيرا من صفات المجتمع العربي عامة ، تلك الصفات التي يحاول ادونيس أن يحطمها (وبذلك تختلف غايته من حديثه عن المدينة عن غايات الشعراء الاخرين) :

يا امراة الرفض بلا يقين
يا امراة القبول
يا امراة الضوضاء والذهول
يا امراة مليئة العروق بالغابات والوحول
أيتها العارية الضائعة الفخذين يا دمشق

ونيسابور الخيام (او البياتي) امراة متعهرة متبذلة ،

كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور
وضاجعوها وهي في المخاض .

وكذلك هي بابل ، الا انها مومس عاقر (والبياتي يمعن في ايراد الصور الجنسية كلما تحدث عن المدينة) :

العاقر الهلوك
من الف الف وهي في اسمالها تضاجع الملوك
....
تفتح للغزاة ساقيها وللطغاه
تحمل حملا كاذبا في كل فجر ، وتموت كلما القمر
غاب وراء غابة النخيل في السحر .

وتتكرر هذه الصور أيضا عند حميد سعيد ، ففي قصيدته « توقعات حول المدن المهزومة » (١) تبدو القدس سبية :

ملك يهودي يقضي ليلة معها
وقد لقحت
فاولدها دما مرا
ومات صبيها العربي مقتولا .

اما يافا فانها :

... امراة من اهلي ، خضبها الاعداء وباعوها
قطعوا نهديهـا
سلخوا جلدي حين رفضت قبول النهدين قلائد
للاخت المذبوحة هيروشيما (٢)

---

(١) ديوان : قراءة ثامنة (دار الاداب ـ بيروت ١٩٧٢) ٧ـ٢٠

(٢) المصدر السابق : ٢٧

ومن السهل ان نجد العلة في استعمال هذه الصور ، فالمدينة في اللغة « مؤنثة » ، وفي معظم الاحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحا واجتياحا واغتصابا لها ولنسائها ولمواردها وهي ما تزال كذلك الى اليوم ، ثم ان الشاعر الحديث يالف الصور الجنسية ، في زمن يشيع فيه الاغتصاب في المدن الكبرى ، كما تشيع الدعوة الى الانطلاق التام من القيود المتصلة بالجنس ، ولذلك يجد هذه الصورة قريبة المنال والاداء ، مع أنه ليس من الضروري دائما (الا حيث يفرض الجو الفني ذلك) ملاحظة المدينة من هذا المنظور ، ذلك أن تكرر الصورة — على هذا النحو — يجعلها مبتذلة ، مع الزمن .

ان النفور من المدينة والحنين الى الريف — ممتزجا مع الحنين الى الام والى الطفولة — نزعة رومنطيقية أصيلة ، وقد وجدت لها تعبيرات مختلفة في الادب العربي في هذا القرن ، كما وجدت لها بدائل اخرى في الحنين الى الماضي الذهبي أو في العودة الى الطبيعة — الغاب — (عند المهجريين) أو التشوف الى يوتوبيا (كما راينا عند نازك) ، أو في خلق مدن مسحورة تغني الشاعر عن مدينة الواقع المليئة بالآلام والعذاب ، تلك هي المدينة المسحورة التي يصورها البياتي في قوله :

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الانسان في ابوابها الالف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون ،

وهذه المدينة المسحورة هي التي كان يبحث عنها ابطال الاساطير في الادب العربي (مدينة النحاس ... الخ) ومن

نماذجها المشهورة ، « ارم ذات العماد » التي جعلها نسيب عريضه ـ احد شعراء المهجر الشمالي ـ هدف الوصول الصوفي ، ووجدها سميح القاسم في واقع الحياة الاشتراكية، وضيعها السياب (أو جدّه) فضاع بذلك حلمه الكبير :

لم ادر الا انني امالني السحر
الى جدار قلعة بيضاء من حجر
كانما الاقمار منذ الف الف عام
كانت له الطلاء

.....

ارم
في خاطري من ذكرها الم
حلم صباي ضاع ... آه ضاع حين تم
وعمري انقضى ....

وحين نلمح هذا الاتجاه في خلق مدن مغيبة ، لا نحس بتضايق الشاعر من المدينة الواقعية وحسب ، وانما نجد اصطدامه بمشكلة الزمن (تلك التي تحدثت عنها في الفصل السابق) مسيطرا ايضا عليه ، فمن بعض الوجهات يتحد الموقفان اعني الثورة على المدينة والثورة على الزمن بحيث يتعذر فصلهما .

ومن الطبيعي أن تتشابه تجارب الشعراء الريفيين المهاجرين الى المدن العربية في طبيعةالصدمة ـ ان حدثت ـ ، فهي دائما تعبير عن الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي اصابهم ، ولكنها تتفاوت في العمق والمدى ، فهي عميقة مزمنة ـ مثلا ـ عند السياب ، وهي عميقة لكنها مرحلية عند احمد عبد المعطي حجازي ، وهي متقلبة ـ خاضعة لتغير الظروف عند البياتي ، وهي مبهمة الا انها واقعية الاسباب عند بلند الحيدري ، غير أن اكثر الشعراء يتحدث عن

« مدينتي » ـ هكذا بيـاء الاضافة ـ اذا عز أن يحددهـا بالتسمية ، وفي هذه الصيغة يتجاور النفور والحب تجاورا لا انفكاك له . ويمثل بلند قمة النفور من كل ما يسـمى مدينة ، حتى لينفر من قريته نفسها ، ويرفض العودة اليها، حين تحولت الى مدينة :

لا لن اعـود

لن اعود وقريتي امست مدينة ؟ !

اما أسباب نفوره من المدينة فلأنه يخشى ضياع خطواته في شوارعها الكبيرة ، وانسحاقه في الازقات الضريرة ، وخوفه من وحشة الليل ، ورعبه من عدم وجود الصديق ، (أي الاغتراب والعزلة والخوف من الاستسلام للوحدة) . وأمـا السياب فانه لم يستطع أن ينسجم مع بغداد لانها عجزت ان تمحو صورة جيكور او تطمسها في نفسه (لاسبـاب متعددة) فالصراع بين جيكور وبغداد ، جعل الصدمـة مزمنة ، حتى حين رجع السياب الى جيكور ووجدهـا قد تغيرت لم يستطع أن يحب بغداد أو أن يانس الى بيئتها ، وظل يحلم أن جيكور لا بد أن تبعث من خلال ذاته ، (وقد بعثت رغم اندثارها لانه خلدها في شعره ، ومنحها وجـودا لا يبيد) ، وحين تحدث السياب عن جيكور التي شاخت ، كان يرثي الماضي كله ويرثي نفسه وهو يستشرف الموت :

آه جيكور ، جيكور . . .

ما للضحى كالاصيل

يسحب النور مثل الجناح الكليل

ما لاكواخك المقفرات الكئيبه

يحبس الظل فيها نحيبه

اين اين الصبايا يوسوسن بين النخيل

عن هوى كالتماع النجوم الغريبه

...

اين جيكور ؟

جيكور ديوان شعري

موعد بين الواح نعشي وقبري .

اما المدينة ـ اما بغداد ـ فهي الخصم الابدي لجيكور ، وحديث السياب عن « دروب » بغداد هو الذي جعل هذه اللفظة « دروب » ـ لدى معظم الشعراء من بعد ـ تحدد معنى الضياع ، شأنها في ذلك شأن « الازقة » أو « الزقاقات » ، بحيث يكاد الحديث عن « الشارع » أو « الشوارع » يعني انفساح المدى لا اختناق النفس في المنعطفات الضيقة :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين ، عن جمرة فيه ، طينه

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينه

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينه

وبين جيكور والمدينة علاقة غريبة ، وان تكن هامشية : فلون « النضار » الرب المعبود في بغداد يحمل التماعة السمك في جيكور ، ولكن بغداد التي تضم « السجون والمقاهي والبارات والملاهي ومستشفيات المجانين ودور البغاء » انما تستغل شرايين تموز في تغذية كل هذه المؤسسات ، واللات ـ ام تموز ـ هي الام العراقية التي ثكلت ابنها ، فهي ترسل اللعنات على وسائل الحضارة التي سببت موته :

وترسل النواح : يا سنابل القهر
دم ابني الزجاجُ في عروقه انفجر
فكهرباء دارنا اصابت الحجر
وصكه الجدار ، خضه ، رماه لمحة البصر
اراد ان ينير ، ان يبدد الظلام فاندحر

وحين تتحد بغداد والسيطرة اليسارية ، تستيقظ عاموره :

وتعصر الدروب كالخيوط كلها
في قبضة مارده
تمطها ، تشلها
تحيلها دربا الى الهجير

ويتحول الناس الى تماثيل من طين ، او الى صور مقطعة الاوصال كانها احلام المجانين ، وتتشكل بغداد ولكن في صور متشابهة ، فهي حينا ماوى سربروس (الكلب المتعدد الرءوس) وهي حينا بابل التي تشكو الجفاف ولا تنجع فيها القرابين والصلوات ، وهي حينا آخر بابل القديمة ذات الجنات المعلقة الا ان زرعها رءوس :

اهذه مدينتي ؟ جريحة القباب
فيها يهوذا احمر الثياب
يسلط الكلاب
على مهود اخوتي الصغار والبيوت
تاكل من لحومهم ، وفي القرى تموت
عشتار ، عطشى ، ليس في جبينها زهر ....

بايجاز : حتى النهاية لم يستطع السياب أن يقيم جسرا من التفاهم ـ او المودة ـ بينه وبين المدينة التي قضى فيها اكثر عمره ، ترى لو امتد العمر بالسياب ليتمثل ـ حقا ـ معنى تغير جيكور واندثارها ازاء هذه الصورة القاتمة لبغداد والعجز عن التعايش معها ، كيف كان يكون الحل ؟ اهو الانتحار ؟ أو هو الهجرة ؟ أو هو اللجوء للتسويغ ؟ من المؤسف

ان يقال ان موت السياب ــ أبي الشعر الحديث من كل وجه وفي كل مجال ــ كان منقذا من الاجابة على هذا السؤال ، ان لم يكن هو نفسه ذلك الجواب .

وقد اصيب حجازي بالمرض الذي عانى منه السياب ازاء المدينة ، ولكن تجربته لم تكن مزمنة ، كانت مرحلية ، وكانت اشمل من تجربة السياب في تفصيلاتها لانها لم تكن مقتا متاصلا وانما كانت استكشافا متدرجا ، امـا عـلى المستوى الفني فقد كانت ممهورة بشيء غير قليل مـن الفجاجة ، ذلك ان لبوسها ثوب البدائية في التعبير قد يكون عذرا عن شاعر ناشىء ، ولكنه لا يصلح أن يكون كذلك ــ في النظرة الكلية ــ وقد كان حجازي حين انشاها ــ شـاعرا ناشئا دون ريب . (ان السؤال : هل استطاع حجازي ان يتجاوز ذلك المستوى ؟ امر خارج عن حدود هذا الفصل) .

ولكن مما يميز هذه التجربة ــ حقا ــ انها لا تستحي من سذاجة الريفي وبراءته ، فهي قد تبدا ــ أو تنتهي ــ بالانسان الغريب الذي يسأل : اين يتجـه :

يـا عم
من اين الطريق
اين طريق السيدة ؟

وهي تمضي لتصور الخوف من الزحام ، والخشية مـن وسائل المواصلات الحديثة :

لكنني اخشى الترام
كل غريب ها هنا يخشى الترام

والخوف من الغربة التي تلتهم كل قادم « غريب في بـلاد تاكل الغرباء » وتخشى نهاية الطريق لان النهاية فيـه غامضة ، وهي تجربة تعيش ليل المدينة « سرعة حمقاء ،

شراب ، موسيقى » ونهارها وشوارعها « قيعان لهب تجتر ما شربتـــه في الضحى من اللهيب » وتمقت قلـــة الاكتراث للموت ، حتى موت الصبي يمضي دون بكاء ــ يا للهول !! ــ « فالناس في المدائن الكبرى عدد » :

هذا انا
وهذه مدينتي
....
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بداته ثم سكت
.....
هذا انـــا
وهذه مدينتي .

هي حقا غربة من يبحث عن حرارة المشاعر في القلوب ــ كمـــا كان يحسها في الريف ــ فلا يجدها ، ليس في المدينة صاحب ، وانما الوجـــوه والمودات فيها بلون الطـــريق « طريق مقفـــر شاحب » ، ويستجـــدي الريفي « خيـــال صديق ، تـــراب صديق » فلا يجد ، كأن كل من في المدينة ، لشدة الاغتـــراب والعزلة بين الواحد والاخر ، غريب ، صامت يضن بالتحية على مـــن يمـــر به مـــن الناس . وتزداد هـــذه الغربـــة في حدتها لان الريفي هبط القاهرة دون نقود ، فهو يجمع الـــى العزلة والضياع جوعا مبرحا ، ذا الوان مختلفة ، وارهاقـــا واجهادا ،

لا لن اعــود
لا لن اعود ثانيا بلا نقود
يا قاهــرة

كما انه لعجزه عن دفع اجرة الغرفــة التي يسكنها يتعرض للطرد ، ويعود من جديد الى الضياع بين الحيطان العملاقة ، والشوارع اللابرنثية .

غير انه في المدينة لم يلبث ان اكتشف « الانسان » كان في مبدأ امره لا يلفته الا من كان ضائعا مرهقا مثله : كالصبي القروي الذي وفد الى المدينة يحمل سلة ليمون ولا يعبأ بــه وبليمونه احد ، وكالكلب اللاهث في الشارع .. الخ ، وكان يحس انه لا بد ان يعود الى القرية ، بل هو (عكسا للنزعــة الاجتماعية السائدة) يدعو حبيبته ــ بنت المدينة ــ لتذهب معه الى الريف ، وكان يقدر ان الريف هو محور اهتمامه او لا بد ان يكون كذلك ، وان أهله الطيبين هم الناس الذين يكتب لهم وينذر من أجلهم « قوة الكلمة » ، فوجد أن لهم أشباها كثيرين في المدينة ، فلماذا لا يكتب للانسان الذي اكتشفه في كل مكان ؟ ومن ثــم اتسع العالم الشعــــري لدى حجازي وتعددت آفاقه ، فاحتضن مدنا كثيرة في البلاد العربية .

نعم ظل حجازي ــ بين الحين والحين ــ يعاوده الضيق من المدينة ومن جمود مشاعرها ، ظل يرهب شوارعها ويقف عند المفارقة : بين شدة الزحام وانعدام « الناس » ، حيث لا نظرة اشفاق ، ولا اكتراث ، وظل يستيقظ لديه حنين الريفي الى الحقول ــ حيث لا ازدحام ، ولا اصطناع للزرع في آنيــة النحاس :

هنا المدى لا يعرف الحراس
هنــا انا حــر
هنا الطيور تستطيع ان تطير

هنا النبات لا يزال اخضر الرداء ....
هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت
هنـا الدوام والثبـوت ،

بل حيث الانطلاق والحرية والهواء النقي الذي يستطيع ان يغسل من نفسه دخان المدينة ، ولكنه من ناحية اخرى كان قد هادن المدينة ، بل لعلها أصبحت لديه هي وحدة الوجود السكاني ، فهو اذا ضـاق ذرعا بها انتقل مـن مدينة الـى اخرى ، يذرع « المدن الشماء » ، انه لـم يحاول أن يخدع نفسه عن من يمثلون الجانب الزائف في المدينة :

اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق
الشخص المحترف الهاوي المناور المداور العظيم

ولكنه لم يعد يعبأ بهم كثيرا لانه اقفل عليهم صندوقا والقـى بهم الى الجحيم ، وحين ادخله الفدائيون الغابة التي يتدربون فيها ، رأى القاهرة نفسها ، وأحس بالرابطة الصحيحة التي تشده الى امته ، وأدرك أن بعض الزيف في المدينة لا يمكن ان يحجب وجه الحقيقة الخـيرة للانسان ، واذا لـم يستطع حجازي أن يصل الى مرحلة الانسجام الكلي مع المدينة ، فانه على الاقل لم يعد يعاني تجاهها « عقدة » عاطفية .

لقد وجد حجازي القرية حين عرف المدينة ، فهو يصور المدينة ويمعن في تصويرها لتبرز من خلال مساوئها وعيوبها محاسن القرية وفضائلها ، وقـد عكس محمد عفيفي مطـر هذا الوضع بعض الشيء حين جعل محور ارتكازه هو القرية نفسها ، انه يعرف المدينة ، ويعيش حياتها اليومية ، ويجد في ليلهـا ونهارها الوحـدة الممضة ، الا انـه معقود النفس بالقرية ، بالخضرة والطمي والغرين والنهر وشجرة الجميز وشجرة الصفصاف ، ويصرخ في وجد يشبه وجد السياب :

خذيني لارماد عينيك قارورة من دواء
خذيني ايا قريتي وارحميني
خذيني ايا قريتي وارحميني ارحميني ارحميني .

والقرية امـراة ايضا ، ولكنها أم او حبيبة ، هـي عـذراء الصمت (١) :

لقد احببت عينيك
واحببت القناديل التي تهتز عبر شوارع الموت
ركعت العام بعد العام تحت مقاصل الصمت
وبعت دمي لاشرب قطرة من ماء نهديك
لتصعقني البروق الخضر ... تشنقني ضفـائرك الالهيـه
وقد احببت حراس الشوارع والحواكير الرمادية..

ويشوب مطر هذا الحنين الرومنطيقي بالحديث عن المشكلات الواقعية التي يعانيها الريفيون ، وفي ديوانه « الجـوع والقمر » مواقف كثيرة حول هـذا « **الجوع** » الذي يرمز الى المحل والفقر والعذاب :

لا شيء ياكله الصفار
فاترك عباءتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذرة
بعض الذرة
بعض الذرة

وهي قصيدة تذكر بقصيدة السياب « سلال الصبار فـي بابل » ، مع الفرق في مدى استغلال الشعائر للاستسقاء أو لاستدرار الخصب .

---

(١) انظر : مـن دفتر الصمت (دمشق : ١٩٦٨) : ٤١

ويختلف موقف البياتي من بغداد عن موقف كـل من السياب وحجازي والحيدري من المدينة ، فهو ـ ابتداء ـ لم يعان نفورا منها ، وان كان يدرك أن صرعاها « **اجســاد النساء والحالمون الطيبون** » ، ومن ثم كانت بغداد لديه عدة مدن لا مدينة واحدة ، اي انها كانت انعكاسات لاسقاطاته النفسية المختلفة ، ففي البواكير الرومنطيقية الاولى تمثل بغداد المراة الجميلة الفاتنة المحبوبة :

بغداد يـا اغرودة المنتهـى ويا عروس الاعصر الخاليه
الليـل في عينيك مستيقظ وانت في مهـد الهوى غافيه

وهي في خواطر المنفى البعيد « **طفلة عذراء** » او « **ســاقية خضراء** » ، ورغم انها قد تجمع بعض المتناقضات : « **الشمس والاطفال والكروم ، والخوف والهموم ، وموطن العـذاب والعراة** » فانه مشدود بالحنين الجارف اليها ، كيفما كانت وفي أي شكل تصورت ، ويتمنى أن يعود اليها ولو « **عـلى جنح غيمه / على ضوء نجمه** » ، لكن حين تغير المنظــر السياسي ، حين امتدت النار في المدينة الى حديقة الليمـون لم تعد بغداد طفلة عذراء ، بل أصبحت هرة سوداء :

تبصق الموتى على الارصفة الغبر السخينه
في ذراع الليـل
ليل السل ، كالام الحزينـه
لم تزل تبصق آلاف المساكين ، المدينه
في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينه
وعلى اشجارها الصفر الدميمه
يولد الخوف ، كما تولد في اعماقها السفلى
الجريمه

ويتغير المسرح السياسي بعد قليل فاذا بغداد « مقبرة الغزاة » التي ستبتلع جحافل الفاشست والعبيد ، ثم يتغير المنظر مرة اخرى فاذا هي صورة اخرى من بابل :

ملعونة تمج بالذباب والاصغار والحريم
تفتح للغزاة ساقيها وللطغاه ......

ان بغداد البياتي ليست قيمة ثابتة ـ الا من حيث حبه العميق لها ـ ، وانما هي مرآة ـ أو مرايا ـ للمد والجزر في الحياة السياسية للعراق .

ويشترك الشعراء الملتزمون مع البياتي في اتخاذ المدن مرايا تعكس مواقفهم الايديولوجية ، سواء أكانت هذه المدن عربية او غير عربية . فالمدن العربيـة عند قاسم حداد قسمان في قصيدته « خروج راس الحسين من المدن الخائنة » : مدن خائنة تلفها الحيرة كأنها وسم على بطون كل الضفادع (من اهلها) ، ومدن لم تخن (أو هي قصور واكواخ) :

ونخرج من كل كوخ علىارض هـذا الخليج
لندخل كل القصور ، ونبني على رسمها قبلة غاضبة
ليزهـر ورد الرمـاد

والذين يحملون راس الحسين ، (راية الثورة) يسيرون الى المدن الخائنة ، مدن النار ، فيحرثون اسوارها ويحترقون ، ليرسموا على معاصـم الاطفال هنالك ((**سـبيرا بلا حيرة**)) او صورة التقـدم الضروري ، دون تخـاذل او تردد . وتتنوع المدن عند حميد سعيد ، فهي مدن مهزومة ، ومدن خوف ، ومدن براق ، وفي كل حال ترمـز الى وضـع سياسي (أو نفسي) . وكذلك هو حال المدن الاخرى لدى سميح القاسم في قصيدته ((**اسكندرون في رحلة الداخل والخارج**)) فقـد انكرته اسطنبول التي تجمع :

المواخير الكئيبة والمآذن
وتشيح عن وجهي الوجوه الفارقة
في الشاي والحزن المداهن
. . . .
ويخونني حمال امتعتي
ويشتم سائق التكسي ابي
لم يعجب البقشيش حضرته

وهمه ان يجد صديقه « ناظم » كما ان همه في اثينا ان يجد صديقه « ميكيس » غير ان اثينا ايضا لم تعرفه ، ولكنه كان يعلم وهو فيها ان :

سقراط هذا العصر يرفض كاسه
ويموت باسـم اخـر
في ساحـة الاضراب
في المنفـى
او السجن الذي سيصير يوما مدرسه

الا ان برلين عرفته ورحبت به ، وهي تجربة شبيهة بتجربة البياتي ــ الى حد ما ــ اثناء تطوافه في مدن اوروبا ــ شرقيها وغربيها ــ وتلك تجربة يمكن للقارىء ان يتتبعها في دواوينه المختلفة . غير ان تعبير سميح القاسم عن شعوره نحو المـدن العربية ، مختلف الى حد كبير فهي امتداد له ، لا مرايا ، وان كان يحاول أن يربط بين تشوفه الى الثورة والتغيير وبـين حنينه الرومنطيقي الـى تلك المدن التي يستشرف فيهـا انتفاضة (صنعاء ، دمشق ، اسوان ، عدن . . . الخ) .

من كل ذلك يتجلى لنا أن المدينة ــ في الشعر الحديث ــ كانت كيانا يقف ــ في تجربة الشاعر المهاجر ــ موقف المفارقة من القرية (أو الريف) كما انها كانت علامة على طريق التقدم أو التخلف عند الشاعر الايديولوجي . غير أن للمدينة ــ سواء

اكانت شرقيـة أو غربية ـ وظيفة اخـرى ، وهي وظيفـة وسائطية ، اذ هي لا تعدو في هذا الموقف ان تكون « وعاء » حضاريا يستغله الشاعر لتصوير التمزق او الضياع ويجعله اطارا ـ محض اطـار ـ لفلسفته ، فالمدينـة هنـا ليست مشخصة كما كانت عند السياب او حجازي ، ولا تقف موقف المضاد او المحاور او العدو من الشاعر ، كما ان الشاعر ليس بحاجة ان يحكم عليها من زاوية عقائدية ، وانما هي مقبولة او موشحة بالقبول ، على نحو واقعي ، فبيروت حاوي هي الوعاء الذي يستطيع ان يبرز تمزقه في فترة مروره في مطهر التجربة لاستكشاف الذات والفن والغايات ،

ويثور الجن فينـا
وتغاوينـا الذنـوب
والجريمـه
« ان في بيروت دنيا غير دنيا
الكدح والموت الرتيب
ان فيها حانة مسحورة
خمرا ، سريرا من طيوب
للحيـارى
في متاهات الصحارى
في الدهاليز اللعينـه
ومواخير المدينة » .

فليس يحس الشاعر نحو هذا الذي تقدمه بيروت ثورة على بيروت نفسها وان وصف الدهاليز بانها « لعينه » ، وانمـا يحس بالثورة على نفسه لانه مضطر الى تقبل هذا الـذي تقدمه ، ومرة اخرى يلتقي الشاعر بهذه الدهاليز « اللعينه » في لندن حيث يملأ الضباب الرطب كفيـه ويتغلغل في حلقه

واعصابه ، ولكنه حتى ولو أحس بالنقمة على لندن ، لا يحملها أية مسؤولية ، لانه كان قد جعل هذا الضياع طريقا ليصفي وجه تاريخه وامسه ، قد تكون كل مدينة كبيرة « سدوم » ولكن الشاعر يأبى أن يتحول عمود ملح .

هذا الاطار المديني نفسه ــ دون نقد أو ثورة او استهجان ــ هو مــا يستعمله امل دنقل ، في تصوير الحياة التي تهيؤهــا المدينة ــ ضمن اطار كبير اسمه القصيدة ، لرفد الاحساس بالمعاناة ، أو الضياع :

كان الطريق يدير لحن الموت ...
في صرير الباب من صدأ الغواية
في ازيز مراوح الصيف الكبيرة
في هدير محركات الحافلات
وفي شجار النسوة السوقي في الشرفات
في ســام المصاعد
في صدى اجراس اطفائية تعدو .. مجلجلة النداء

فكل هذه التي يعدها الشاعر هي أشياء المدينة ، ولكنها تؤدي وظيفة وسائطية في بناء القصيدة ، وكذلك هو قوله :

وكان مبنى الاتحاد صامتا ... منطفىء الاضواء
تسري اليه من عبير ، ((هيلتون)) القريب
اغنيــة طــروب
......
وكانت المطابع السوداء تلقي الصحف البيضاء
وصاحبان في ترام العودة الكسول
يختصمان في نتائج الكره
وفي طريق الهــرم الطويــل
تبادلت سيارتان ــ كادتا في الليل ان تصطدما ــ
السباب .

انك في كل ذلك تجد صورة واقعية قاهرية ، ولكن هذه الصورة ليست سوى اداة ، لغرض اكبر ، تتحدث عنه القصيدة حين تقرأ مكتملة .

مرة واحدة تتحول هذه الاداة عند دنقل الى مفارقة صارخة ، حين يتحدث عن السويس التي كانت تعاني الغارات والتعتيم والحرائق والموت ، ويقارن بين السويس التي نعم بحياة السلم فيها ، وزار اوكار البغاء واللصوصية :

عرفت هذه المدينة
سكرت في حاناتها
جرحت في مشاحناتها
صاحبت موسيقارها العجوز في تواشيح الغناء
رهنت فيها خاتمي ... لقاء وجبة العشاء
وابتعت من « هيلانة » السجائر المهربة

وبين القاهرة التي لا تبالي بما جرى على اختها :

هل تاكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينما تظل هذه « القاهرة » الكبيرة
آمنة قريرة
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت وترقص النساء
على عظام الشهداء !!

وفي رفع هاتين الصورتين على مستوى واحد ، كان امل دنقل — بكل واقعية — يرسم التحلل الذي يعانيه المجتمع المديني ، والتفسخ في مدى المشاركة العاطفية بين مدينة واخرى — في القطر الواحد — دون ان يبرىء نفسه من انه هو ايضا سار في ركب الضائعين المنتشين بلذائذ المدينة ، في وقت السلم ، مع فرق واحد ، هو انه قد استيقظ على ماساة السويس ، حين ظل الاخرون سادرين في السعي وراء لذاتهم ،

ولكن : ترى هل تغني صورة السويس الواقعية ـ فنيا ـ في تصوير تحولها الى موقف بطولي مأساوي ؟! لنقل : ان أمل دنقل واقعي ، وواقعيته بريئة من الدعوى ، مهما تكن مؤلمة ، وانه يبعدنا عن دائرة الرومنطيقية الخانقة بكثرة ما تستدر عواطفنا ـ في كثير من الاحيان ـ على نحو مثالي كاذب .

حتى هذه اللحظة لم تكن علاقة الشاعر الحديث بالمدينة صدمة حضارية ، ولكن هذه الصدمة آتية لا ريب فيها ، على نحو طبيعي ،، فالشاعر الملتزم اشتراكيا ـ لا يمكن ان يحس بالانسجام مع المدينة الغربية ـ ممثلة الحضارة الغربية ـ ولهذا فان المدينة الكبيرة في الغرب قد تصعقه او تستثير نقمته ، وهنا تبدأ معاناة من نوع جديد ، يكون فيها رفض المدينة علامة على رفض الحضارة ، ولنتذكر كلمة « كبيرة » فانها مفتاح لهذا الشعور الجديد ، ولعل قصيدة البياتي بعنوان « المدينة » ان تكون علامة على هذا الاتجاه ، وها انا انقلها دون حذف (١) :

وعندما تعرت المدينة
رايت في عيونها الحزنيه
مباذل الساسة واللصوص والبياذق
رايت في عيونها المشانق
تنصب والسجون والمحارق
والحزن والضياع والدخان
رايت في عيونها الانسان
يلصق مثل طابع البريد
في ايما شيء
رايت الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد

---

(١) ديوان البياتي ٢ : ٣٢٣ ـ ٣٣٥

رايت في عيونها الطفولة اليتيمة
ضائعة تبحث في المزابل
عن عظمة ، عن قمر يموت فوق جثث المنـازل
رايت انسان الغد المعروض في واجهة المخـازن
وقطع النقـود والمداخن
مجللا بالحزن والسـواد
مكبلا يبصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد
رايت في عيونها الحزينـه
حدائق الرمـاد
غارقة في الظل والسكينه
وعندما غطى المسـاء عريها
وخيم الصمت على بيوتها العمياء
تاوهت ، وابتسمت رغم شحوب الداء
واشرقت عيونها السوداء بالطيبة والصفاء .

لست اظن ان هذه القصيدة بحاجة الى تحليل ، فهي صورة للمدينة سواء اكانت شرقية او غربية ، ولعل القارىء يستطيع ان يقارن بينها وبين قصيدة اخرى للبياتي بعنوان « مرثية الى المدينة التي لم تولد » (١) ، فان هذه الثانية شرقية خالصة ، ولعله ايضا يستطيع ان يجمع الى هاتين القصيدتين صرخة البياتي في وجه الحضارة (وابنتها المدينة) في قصيدته « حضارة تنهار » (٢) ونبوءة المتنبي بانهيار تلك الحضارة (٣) ، فانه بذلك يستطيع ان يدرك مدى النفور الذي احسه البياتي ازاء كل حضارة متعفنة ، بسبب من موقفه الايديولوجي ، فهو يقول في القصيدة الثانية ـ على لسان المتنبي :

---

(١) ديـوان البياتـي ٢ : ٢٩٩
(٢) ديـوان البياتـي ١ : ٥٦٧
(٣) ديـوان البياتـي ١ : ٧١٦

اری بعین الغیب یا حضارة السقوط والضیاع
حوافر الخیــول والضباع
تاکل هذي الجیف اللعینه
تکتسح المدینــة
تبید نسل العار والهزیمة
وصانعي الجریمه

وحين يذكر البياتي « الخليفة » ــ في هذه القصيدة ــ نجد انه لا يميز بــين حضارة غربية وشرقية ، فالموقفان متشابهان وان كان من الممكن ان تكون نبوءة المتنبي كناية مــن وراء العصور عن مصير الحضارة الغربية نفسها .

ويتميز أدونيس في نظرته الى الحضارة ــ من خــلال المدينة ــ عن كل ما تقدم ، في قصيدته النثرية « قبر مــن أجل نيويورك » (١) ، نعم ان نيويورك مــا تزال لديه امــراة (أو تمثال امرأة) « في يد ترفع خرقة يسميها الحرية ورق نسميه التاريخ ، وفي يد تخنق طفلة اسمها الارض » ، وهو ــ مثل آخرين غيره ــ ثائر على هذا اللون مــن الحضارة « حضارة بأربعة أرجل ، كل جهة قتل وطريق الى القتل ، وفي المسافات أنين الغرقى » ، ولكنه يرسم أبعادا لمختلف حالات الوضع الحضاري ، لمختلف حالات الثورة في الماضي والحاضر ، لضروب التخلف ، للتغول الطاغي الذي يمارسه الاستعمار الجديد ، لوضع السود ... الخ ، في نيويورك تنفتح في مخيلته أبواب العالم وأبواب التاريخ ، فــيرى الخريطة العربية : « فرسا تجرجر خطواتها والزمن يتهدل كالخرج نحو القبر أو نحو الظل الاكثر عتمة ، نحو النــار المنطفئة أو نحو نار تنطفىء » ويعترف لنيويورك بأن لهــا في

(١) (مواقف حزيران ١٩٧١) العدد : ١٥ ص ٨ ــ ٢٦

بلاده « الرواق والسرير ، الكرسي والراس ، وكل شيء للبيع ، النهار والليل ، حجر مكة وماء دجلة » ولكنه يدرك كذلك ان تلك المدينة ذات الجسد بلون الاسفلت ، تلهث وتسابق في فلسطين وهانوي « اشخاصا لا تاريخ لهم غير النار » ، ولا ينسى بيروت ودمشق ، وولت ويتمان ، ولنكولن وهارلم ... وغيفارا « الذي نام مع الحرية في فراش الزمن وحين استيقظ لم يجدها » ، ثورة عاتية ، ولكنها لم تستطع ان تحجب عن عينيه حقيقة مستقرة في اعماقه : « مع ذلك ليست نيويورك لغوا بل كلمة ، لكن حين اكتب دمشق لا اكتب كلمة بل أقلد لغوا ، دال ميم شين قاف ... كذلك بيروت القاهرة بغداد لغو شامل كهباء الشمس » ، هنا طرفا معادلة ، لا قيمة لذكر احدهما دون الاخر . قد يقال ان أدونيس ثائر على انسحاق الانسان في ظل هذا الرمز الشامخ ، ولكنه ايضا ثائر على ضياع الانسان الاخر في سديم التخلف .

واذا تأملنا هذه النماذج ـ غير المستقصاة وان كانت تعين معالم كبيرة ـ في موقف الشاعر المعاصر من المدينة ، وجدناها تدل على الاتجاهات الآتية :

١ ـ رد فعل رومنطيقي خالص يتفاوت قوة وضعفا بحسب أسباب موصولة بنشأة الشاعر ونفسيته ؛ وعن هذا الاتجاه يتولد خلق مدن موهومة ، او تضخيم للريف على حساب المدينة .

٢ ـ تشكل المدينة بحسب الانتماء العقائدي او الوضع النفسي الفردي ، فالمدينة « وعاء » لا يتغير ، وانما الذي يتغير هو البنية التركيبية في مؤسساتها السياسة او انتمائها ، من خلال العلاقة بينها وبين الشاعر ، او من خلال ازمة تحول يعانيها الشاعر نفسه .

٣ ـ اعتبار المدينة واقعا مسطحا ينعكس على وجهه تمزق الشاعر أو التوتر الوجودي بينه وبين المدينة (اي مجتمع المدينة على نحو دقيق) .

٤ ـ اعتبار المدينة (الغربية) رمزا للحضارة الحديثة ، والثورة عليها على نحو هجائي احصائي (كما يفعل البياتي) أو تحليل العلاقات والمستويات الحضارية الراهنة من خلالها (أدونيس) .

ومن العسير ان يستنظر المرء في هذه الآونة الراهنة :

كيف يكون موقف الشاعر من المدينة ـ على الوجه الغالب ـ في المستقبل . ان الهجرة الهائلة التي تتدفق من الريف الى المدن ، والتي تزداد نموا واتساعا ، تحكم مقدما بأن عجز القرية عن تقديم الخدمات الضرورية والفرص الكثيرة التي تقدمها المدينة سيجعلها تخسر شيئا كثيرا من جاذبيتها العاطفية أيضا ، بحيث يضعف الوتر الرومنطيقي كثيرا في المستقبل ، ولكن تعقد الحياة المستمر ، وتغير القيم في مجتمع المدينة ، قد يخلق صراعا احد واعنف بينها وبين الشاعر ، في مقبل الايام .

٦
الموقف من التراث

في موقف الشاعر من التراث تتضح معالم الثورة ، ومن ثم الحداثة ـ بأكثر مما تتضح في موقفه من الزمن أو من المدينة ، وان كان المفهوم المطلق للحداثة يفترض أن ترتبط المواقف الثلاثة معا ، متكاملة . وقد كانت الثورة التي قام بها الشاعر المعاصر ـ على الشكل الشعري ، أول الأمر ـ خطوة تمهيدية ، لم تغير كثيرا في طبيعة الشعر ، وان غيرت في بعض موضوعاته ومجالاته ، ووسعت من حدوده لتقبل تيارات معاصرة مختلفة ، فلما أخذ الشاعر يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث ـ ومن ثم بالماضي وبالتاريخ ـ أصبح على أبواب ثورة جديدة تشكك في مدى أهمية ما حققته الثورة على الشكل .

ونظرا لاهمية هذا الموقف وحساسيته البالغة لا بد من ان يعالج في هدوء وأناة ، وفي سبيل ذلك لا بد من أن تتقرر أوليات ضرورية ، فمن الواضح ـ وذلك أمر متصل بالبدهيات ـ أن الذين يدعون الى الثورة على التراث يدركون مدى حضور الماضي في الحضارة الحديثة ـ عمدا لا عفوا ـ في صورة معالم أثرية كبرى ومدونات كتابية ومتاحف وبحث عن الآثار ومناهج جامعية لدراسة تاريخ كل شيء : (تاريخ الفلسفة ، تاريخ العلوم ، تاريخ الادب ، تاريخ الاقتصاد ...) وغير ذلك من صور تجعل الماضي حيا في الحاضر ، ليقل من شاء : هذه « رومنطيقية » ، ولكنها رومنطيقية انسانية ، ليست وقفا على الامة العربية ، تنبع

من رغبة الانسان المستقرة في أعماقه في أن يعيش زمنين (مرة أخرى مشكلة الزمن) اذا استطاع ، بدلا من زمن واحد ، بل ان المرء ليحس أحيانا ، وهو يقارن — من هذه الناحية — حضور الماضي في الحاضر ، ان الامة العربية من أقل الامم احتفالا بحضور هذا الماضي ، لانها تشمله — في الغالب — باهمال وقلة مبالاة . ومن الواضح كذلك — وهذا أيضا من بدهيات الحركة التاريخية — ان الانسان المعاصر ، في ظل النوازع القومية المتعددة ، قد انتقل من واقع التاريخ الى تبني « الاسطورة التاريخية » واستخدامها حافزا في تقوية « التكاتف الاجتماعي » في الامة الواحدة ، وان ذلك كان يمتد من مبدأ الايمان بارادة القوة ، الى الخروج من حال الضعف والتفكك والتخلف ، الى التغطية على معالم التخلف والتفكك والضعف (واستعارة صبغة خارجية رقيقة ملساء) لاستشعار قوة وهمية ، وان الثورة على التراث انما تمثل نفورا من هذه الاسطورة التاريخية ، أو ثورة على استغلال المشاعر القومية عن طريق هذا التزوير الصارخ وهذا حق لها لا ينكر ، ولكن الثورة — في اندفاعها — قد تقع في أخطاء مماثلة ، فهي بدلا من أن تقتصر على شجب الاسطورة التاريخية تشمل بمدها المندفع التاريخ نفسه ، وهي في هذا الاندفاع أيضا تخلق لنفسها أسطورة تاريخية مكافئة . فهي قد تلجأ — وامثلتي هنا مستمدة من التاريخ الاسلامي العربي — الى عد كل حركة معارضة للنظام القائم ثورة اصلاحية ، وبذلك تستوي في ميزانها الجديد : ثورة الزنج وثورة الحزمية — مثلا — ، فبينما كانت الاولى انتفاضة ضد العبودية والسخرة ، كانت الثانية حركة عنصرية دينية — في آن — ، ومنذ بندلي الجوزي استغل هذا المفهوم الفضفاض لتفسير حركة التاريخ ، وبذلك توفر لدينا أسطورة تاريخية جديدة ، وحين لم يميز الشاعر الحديث بين الاسطورتين حكم على التاريخ بأسطورتيه الاثنتين، فاختار

تتلقى ما يقال ، وهي قادرة على أن تقبل أو ترفض ، اذ بمثل ما حق للشاعر مطلق الحرية في التعبير ، فانه لا بد من أن يحق للطبقة المتلقية حق الرفض أو القبول . ولكن يبقى شيء يدركه الشاعر – دون ريب – ولا اظن احدا ينكره ، وهو أن الشاعر لا يخلق اللغة – مهما يحاول التحول بها ، وافراغها من دلالاتها الثابتة ، وأن هذه اللغة على اتساع نطاقها وتوسيع الشاعر لهذا النطاق تظل **« صدارة ضيقة »** ، تخضع الشاعر دون أن يدري في حيز التركيب المألوف ، والمسافات اللفظية المحددة ، ولا بأس من أن اورد – في هذا الصدد – راي الناقد الفرنسي دونالد بارت Donald Barthes وهو من اكثر النقاد تعاطفا مع الشعر الحديث ، يتحدث بارت – بما يذكر براي لادونيس في بعض مقالاته :–

« ان الفرق بين الشعر الكلاسيكي والحديث : ان الشعر الكلاسيكي يبدأ بالفكرة الجاهزة ثم يحاول ان يعبر عنها أو يترجمها ، وان الشعر الحديث – على النقيض من ذلك ، انما تكون العلاقات فيه امتدادا للفظة ، حتى لكأن اللفظة « عمل » ليس له ماض مباشر ، ويقول أيضا : « ان اللغة ليست أبدا بريئة ، فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظل تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة ، والكتابة بدقة هي هذه المصالحة بين الحرية والتذكر ، انها الحرية التي تتذكر ، وليست حرة الا في لحظة الاختيار ... » (١) .

ولو أننا قرأنا شعر اشد الثائرين على « لغة القبيلة » اعني أدونيس ، لوجدنا أن ذلك الشعر يسقط احيانا في ذلك

(١) Writing Degree Zero, (New York 1967), p. 16.

احداهما لانها اقرب الى واقعه الاجتماعي (١) ، أو أنكرهما معا في بعض الاحايين ، ولجأ الى الاسطورة المطلقة اللاتاريخية (اورفيوس ، أدونيس ، أوزوريس ، فينيق ، عشتار ... الخ) .

ومن الواضح ايضا ـ وهذا من البدهيات الممهورة بالسذاجة ـ أن للماضي حضورا حتميا لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه ـ لانه أرسخ من « الاهرام » واكثر سموقا واستعصاء على الهدم ـ وابرز شاهد على ذلك هو اللغة وغير خاف « أن الشاعر الحديث لا يريد ان ينكر اللغة ، والا لم يكن شاعرا عربيا ـ بكل ما يحمله هذا الوصف من مميزات لغوية ـ ولكنه انما يعني التحول بها ، الى مستوى يحقق ذاتيته ، ويطبع على تاريخ اللغة ختمه ، ويفرده بدور يبدو فيه وجوده معلما شاهقا في تيار الزمن (مرة أخرى مشكلة الزمن) ، وأنا ـ مع احترامي للمحافظين ـ لا أجد في هذا أية تنكر للتراث ـ كما تمثله اللغة ـ اذ اللغة في مستواها الاولي أداة للتفاهم ـ هذا حق ـ ولكنها في مستواها الاخر ، أو في مستوياتها الاخرى ، محض رموز ، ابتداء من المستوى الجبري وانتهاء بالمستوى الشعري ، ومن حق الشاعر أن يختار الشكل التعبيري الذي يظنه صالحا ، مفهوما كان أو غير مفهوم ـ لان عملية الفهم لا تدخل في نطاق المستوى المختار ، وانما تدخل في نطاق الطبقة التي

---

(١) لا ريب في أن عددا من الشعراء المحدثين ينتمي الى الاقليات العرقية والدينية والمذهبية في العالم العربي ، وهذه الاقليات تتميز ـ عادة ـ بالقلق والدينامية ومحاولة تخطي الحواجز المرقة والالتقاء على اصمدة أيديولوجية جديدة ، وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا والتخلص منه ضروريا ، أو يتم اختيار « الاسطورة الثانية » لانها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بابراز دور تاريخي مناهض .

الحيز نفسه ، فيتحدث في استرسال ووضوح ومنطقيـــة عقلانية في مثل قـولـه :

يا أيها الممثل المستندر يا صوفينا الكبير
ها نحن ذاهبون
ويعلم الله متى نجيىء
نعرف ان الليل سوف يبقى
نعرف ان الشمس سوف تبقى
لكننا نجهل ما يكون
من امر قاسيون ....

بل هو يكاد يسمح لبعض الصور التراثية بأن تتسلل الـى داخله حين يقول : « يا يد الموت اطيلي حبل دربي » وحين يتحدث عن قاسيون : « وقاسيون حارس كالدهر لا ينام » يذكر بصورة الجبل عند ابن خفاجة الاندلسي ، وحين يقول « الزمن استيقظ والنهار يصرخ بالاغصان والجذور » فمن الســهل أن ترد الصورتــان الــى علاقاتهما القديمة ، أعني يقظة الزمن وصراخ النهار (ليل يصبح بجانبيه نهار) ، بل ان بعض صوره الجديدة يتصل بطبيعة الالغاز والاحاجـي القديمة : « ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الاسكندر » ، بل انه أحيانا يستعير ـ كما يفعل اي شاعر ـ لغة غيره ، فيردد عبارة سان جون بيرس ومن قبله بودلير ، حين يقول « الليل يتخثر » (١) وليس قوله : وفوق جثث العصافير تدب طفولة النهار (٢) الا ترجمة تكاد تكون حرفية لقـول سان جون بيرس أيضا : « على هياكل العصافير القزمة ترحل طفولة النهار » (٣) ، ومن الممكن اضافة تعبيرات اخرى ،

---

(١) تعبير سان جون بيرس : « والان يتخثـر النهـار كاللبن » (اعمالـه الشعرية : ١٥٩) .
(٢) اغاني مهيار : ٢٤١ .
(٣) اعمال سان جون بيرس : ١٥٧ .

وكل ما اعنيه هنا : ان اشد الشعراء أصالة وتفردا ، يحور الى موروث ، ويقع في ما يسميه بارت « التذكر » ، وان الانفراد المطلق أمر يعز على اي انسان ، الا اذا شاء الا يقيم أية علاقات بين الالفاظ .

ولكن أدونيس يخلق شيئا جديدا دون ريب ، في الجزئيات والكليات من شعره ، حين يحدث علاقات ودلالات وصورا تحمل وسمه وذاتيته ، غير ان هذه هي مهمة الشاعر الحق منذ هوميرس وليس فيها من الجدة الا ذلك المقدار من اعادة التفسير لطبيعة العلاقة بين الشعر والتراث — اذ من الواضح كذلك ان الشعر كان من ابطأ النشاطات الانسانية وقوفا ضد التراث ، أو تنكرا له ، بل كان تراثيا الى حد بعيد ، لا في الادب العربي وحده بل في آداب الامم الاخرى — فثورة الشعر على اللغة — من حيث هي مؤسسة تراثية — ليست في الحقيقة ثورة على التقليد ، اذ التقليد في كل عصر يدين نفسه بنفسه ، ولا يستحق ثورة الا عندما يصبح قاعدة ، في اشد عصور الشعر جفافا ومحلا ، وانما هي ثورة على العادة ، كما يقول سان جون بيرس — ثورة على الجانب غير الحتمي من اللغة ، اعني انها دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم ، من خلال انشاء علاقات تعبيرية وتصويرية جديدة ، وهي على ما فيها من طموح بالغ ، مرهونة بالنجاح أو بالاخفاق ، وبينما تجد لها انصارا كثيرين ، تجد أيضا من ينكرونها ، يقول أحد النقاد المحدثين : « يغدو الادب أكثر حياة وتتدفق الدماء في عروقه كلما اقترب من الكلام ، وحين تضيع التقاليد التراثية من الشعر يصبح متقطعا غير استمراري ، كأنه معجم ينثر الاسماء دون علاقات ، أو انفجارا من كلمات غير متوقعة تتطاير هنا وهناك ، ويقف بشراسة ضد المهمة الاجتماعية للغة ، بعبارة أخرى : ان الشاعر الحديث الذي يؤمن بالثورة

على التراث ، لا يريد أن يقف عند حدود التطور الطبيعي للغة ، بل يريد أن يطورها ــ عامدا ــ من خلال منظوره الخاص ، رافضا كل قيمة تفرض عليه من الخارج ، ومن ثم ارتبط الشعر بقانون التطور والتحول ، حتى غدا الشاعر في مسابقة مع الزمن ، ومسابقة مع شعره نفسه ؛ واصبح التطور لا يعني انتقال سمات مذهب شعري ــ في حقبة ما ــ الى سمات مذهب آخر ــ في حقبة اخرى ، بل اصبح حركة متسارعة بعدد الافراد الذين يقولون الشعر ، وبذلك قضي على فكرة « الخلود » الكلاسيكية ، وأصبح التميز ــ في الدائرة الشعرية ــ مرحليا . وصحب هذا كله ايمان بأن كل قيمة ثابتة ــ أيا كان منبتها ومهما تكن مدة ثباتها ــ فهي تشير الى الركود او التخلف والجمود ، سواء أكانت تلك القيم تتصل بالدين أو بنمط حياة أو طريقة تفكير ، وكان هذا الوجه من النظر يصيب أكثر ما يصيب مؤسسة قائمة على ثوابت ضرورية مثل الدين ــ وخاصة الدين الاسلامي في صورته السنية ــ من حيث أنه صورة كبيرة من صور التراث، والحق أن الانسان الحديث حين يعتقد انه يعيش في كون قد غابت عنه الالوهية ، فانه لا بد أن يعيد النظر في كثير من القيم التي كانت تتصل بالنواحي الغيبية ، ولكن الاسلام ليس قاصرا على هذا الجانب ، وانما هو ايضا نظام حياة واسلوب تنظيم ، ربما أن التنظيم يعني ثبات قيم معينة ، فان الثورة على التراث كانت تتناول هذا الجانب منه ايضا .
ومن الواضح أن العالم الذي قد يتخلى عن الدين لا يطرح بدائل ، وان المفكر الذي يطرح بديلا لما يريد تقويضه نوعان : نوع ثائر من خلال هذا الدين ، والبديل الفكري الذي يطرحه يفترض مستوى موحدا من الثقافة ليكون قابلا للفهم والاستيعاب ، ونوع ثائر على هذا الدين من اطار دين اخر ، وغايته مدخولة لان ثورته تبدو استمرارا للحركة التبشيرية ،

اما الشاعر الذي يعتمد على الحدس ، فلا يستطيع ان يطرح بديلا سوى الشعر ، وما دام هذا البديل الحدسي غير مرتبط بالتجربة العلمية ، فانه لا يصلح أن يكون كذلك ، فمجرد الدعوة الى الهدم المطلق ــ دون تحديد وتعليل ــ أو الرفض المطلق ــ دون مبنى فكري متكامل ــ يعد حركة نهلستية تنشب المجتمع في الفوضى .

بعد هذه المقدمات يمكن ان نسأل : كيف كان موقف الشعر العربي المعاصر من التراث ــ على ارض الواقع ــ ؟ تقتضي الاجابة على هذا السؤال ان نميز بين نوعين من المواقف : الموقف الفكري والموقف الشعري (اي المعبر عنه شعرا) وبين نوعين من التراث ، التراث الشعري بخاصة والتراث الحضاري بعامة .

أما في الموقف الفكري فقد شارك بعض الشعراء سائر المفكرين الذين تناولوا هذه القضية في تحديد موقفهم منها (١)، فذهب صلاح عبد الصبور الى أن من العسير على الشاعر أن يتجرد كليا من التراث ، وهو يرى أن الشاعر العظيم هو الذي يستطيع أن يتجاوز التراث مضيفا اليه شيئا جديدا . وتحدث أدونيس في مواضع كثيرة من كتابه « زمن

---

(١) لم أتعرض هنا للمفكرين الذين تحدثوا عن قضية التراث مثل زكي نجيب محمود وغالي شكري والنهيري ومحمد عوده وصادق جلال العظم (في الجانب الديني منه) ولا عن مفهوم التراث عند كل منهم وعند المناوئين لهم ، فذلك يقع خارج حدود البحث في الشعر نفسه ، وان كان من الضروري أن يدرس الشعر متصلا بالتيارات الفكرية التي قلدته أو قاومته ، كذلك لا بد ان يتنبه الدارس الى الحركة الوسطية التي ظهرت متصلة بالتراث واعني بها حركة الاصالة والتجدد او الاصالة والتفتح (يعني المحافظة على الاصول مع التفتح على الحضارة الحديثة) فان استكمال التصور لابعاد هذه القضية لا يمكن ان يتم دون ذلك .

الشعر » عن التراث ، وخلاصة رأيه : « يجب أن نميز في التراث بين مستويين : الفور والسطح . السطح هنا يمثل الافكار والمواقف والاشكال ، أما الفور فيمثل التفجر ، التطلع ، التغير ، الثورة ، لذلك ليست مسألة الفور أن نتجاوزه ، بل أن ننصهر فيه .... الشاعر الجديد ـ اذن ـ منغرس في تراثه ، اي في الفور ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه . انه متأصل لكنه ممدود في جميع الآفاق » (٢) وكما فعل أبو تمام في القديم حين اتهم بأنه خرج عن عمود الشعر (أي عن التراث الشعري) فجمع ديوان الحماسة ليثبت ما يعجبه في الشعر القديم ، كذلك فعل كل من صلاح عبد الصبور وأدونيس ، حين اعتمد كل منهما ذوقه الذاتي في صنع مختارات ـ صالحة للبقاء ـ من الشعر العربي القديم أيضا .

واما في الموقف الشعري (اي في التعبير عن الموقف من التراث شعرا) فان الشعراء يتفاوتون بشدة ، فهناك من يؤمنون بالتراث ويعتزون به مثل توفيق زياد الذي ان كسر الردى ظهره سنده « بصوانة من صخر حطين » ، وهناك الذين يتوقون الى التغيير الحضاري ، ولكنهم لا يدينون الماضي ، وانما يدينون « تعهر » الماضي بين يدي السادة في الحاضر ، ومن هؤلاء الشعراء محمود درويش في قوله :

نعرف القصة من اولها

وصلاح الدين في سوق الشعارات وخالد

بيع في النادي المسائي بخلخال امراة .

فمحمود يميل الى محاكمة الحاضر ، وفضح أساليبه ، وهو

---

(١) زمن الشعر : ٢٥٠ ـ ٢٥١

في هذا يختلف عن سميح القاسم الذي تتعرض علاقته بالماضي الى الاهتزازات المتتالية . فبينما تجده حينا يعتز بالتــراث وبالماضي

دم اسلافي القدامى لم يزل يقطر مني
وصهيل الخيل ما زال وتقريع السيوف

ويستمد القوة من كل انواع التراث :

ما دامت مخطوطة اشعار
وحكايات عنترة العبسي
وحروب الدعوة في ارض الرومــان وفي ارض الفرس ...
اعلنها حربا شعواء
باسم الاحرار الشرفاء

وبينما هو ينعى التخلف الحاضر في مقابل « خضرة الماضي الرحيمة » ويقبل « كل نصب المجد بين مقابر الاجداد » ويعدد أمجاد الماضي بزهو واعتداد :

عمرت في شيراز قصرا وابتنيت باصبهان
ردهات معرفــة
وعدت الى الحجاز بطيلسان
وعلى دمشق رفعت رايات النهار مع الاذان
وجعلت حاضرة الكنانة
في تاج مولانا المعز ، جعلتها اغلى جمانه

.....

وبنيت جامعة ومكتبة ونسقت الحدائق
وهتفت يا احفاد طــارق
كونوا المنائر واغسلوا اجفان اوروبا البهيمه

اقول : بينما هو كذلك اذا به يحس انه قد خدع بالاسطورة التاريخية التي زورها ، ويعلن عن سأم الاطفال من تكرار سماع هذه الاسطورة :

اطفالنا ملوا البطولات المكررة القديمة
سئموا سروجا كالحات صار فارسها الغبار
عافوا سيوفا لاكها الزنجار والذكرى السقيمه

ان وقفة الوداع بين سميح والماضي ، بينه وبين الاب الذي صنع ذلك الماضي ، مشحونة بالاسى ، ولا تبدو — لشدة الترفق والحنو — حاسمة ،

فلا تغضب ، ولا تعتب
اذا اغلقت ابوابي بوجه الامس
.....
وان قبلت نصب الرمس
لآخر مرة في العمر ... نصب الرمس

ومن ثم يجعل وجهته نحو الغد ، نحو العلم وراية الحرية ، لان انقاض التاريخ لا تستطيع ان تسد مسدها ، وهكذا تم الانفصال ، لقد طالت بسميح رؤية الحاضر على ضوء الماضي، ومحاولة المقارنة واستخراج العبرة الملائمة ، وكانت تنتابه ثورة جارفة احيانا على ذلك الماضي — وخاصة في الازمات — فيصرخ :

يا ابي المهزوم يا امي الذليله
انني اقذف للشيطان ما اورثتماني
من تعاليم القبيلة ،

ولكنه ظل يؤمن بانه ينتمي الى « تاريخ عظيم » علقت بنعله بعض الوحول ، ولهذا كانت معاناته شديدة حين قرر الانفصال ، واعلن — في النهاية — عن « مقتل التاريخ » ،

الا انه ـ فيما يبدو ـ لا يزال يحس بان الصلة لا يمكن أن تنقطع ، لان التوجه الى الغد لا يعني رفض الماضي .

واما ادونيس فانه يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية في تاريخنا ، حتى لتبدو لهجته رفضا كليا لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذي يتجه نحو الاعتدال ، والذي اقتبسته فيما تقدم ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته المنثورة « مرثية الايام الحاضرة » :

« في اية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس والارامل العائدات من الحج الملوث بعرق الدراويش، حيث تنخطف السراويل ويحبل الصوف بالمعجزة ، وتحظى بربيعها جرادة الروح » ولا ريب في أن نظرة أدونيس الى الماضي متصلة بمبداي الرفض والتحول المتلازمين ، وفي اطار نظرته الكلية الى الزمن يمكن أن تفهم حقيقة موقفه من التراث ، ولعلني أعود الى الحديث عن موقفه من التاريخ ـ عامة ـ فيما يلي .

وعند الحديث عن علاقة الشاعر المعاصر بالتراث الشعري نرى تفاوتا واضحا كذلك حقا ان اللجوء الىالشكل الشعري الجديد كان يمثل محاولة للتحرر من الشكل القديم ، وقد استطاع هذا الشكل أن يمنح الشاعر حرية في الحركة والاختيار ، والتخفيف من رتابة الوزن والقافية ، وخلق صور ورموز ، والتغلغل الى ضروب الصراع في الحضارة الحديثة ، ولكن ما يزال بعض الشعراء الذين اختاروا هذا الشكل يميلون الى استعمال الشكل القديم ، وما تزال للقافية سيطرة هامة ، بل ان الشاعر أحيانا يركب من أجلها نهايات قلقة في سطور قصيدته ، كما أن الرتابة عادت تستولي على جانب كبير من هذا الشعر لقلة الابحر الشعرية التي تصلح للتنويع في التفعيلات . وبينما يحاول

بعض الشعراء ايجاد لغة شعرية جديدة ــ كل بمفرده ــ نجد أن بعضا آخر منهم ما يزال يستعين بالصور المعروفة المالوفة ، والموضوعات المالوفة. فالهجائية القديمة ــ مثلا ــ ما تزال كذلك في حدتها وعنفها وتعميمها وان أصبحت تدور حول السياسي المنحرف والشاعر المتملق ، كل هذا يحدث اختيارا ، عدا ذلك الجانب اللغوي الحتمي الذي اشرت اليه فيما سبق ، ولهذا يمكن القول ــ على وجه اليقين لا ارضاء لمحبي التراث ــ ان هذا الشعر لم يستطع أن يتجاوز التراث الشعري القديم الا قليلا . ولعل هذا ان يكون وضعا طبيعيا ، فان تصور الشاعر لجمهوره ــ مسبقا ــ هو الذي يحدد مدى تراثيته او مدى تجاوزه للتراث ، وبين هؤلاء الشعراء من يؤمن ان الشعر فعالية انسانية لا بد من أن تؤدي دورها في ايقاظ المجتمع ، وفي هذا الصدد تصبح مخاطبة المجتمع ــ او الجمهور ــ وصلا لهذا الشعر بالتراث ، حتى يستطيع ذلك المجتمع ــ او الجمهور ــ التراثي في نزعته قادرا على تذوقه والتأثر به .

واما عن موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة ، فان الحديث عنه يستلزم أن نوسع من مدلول التراث ومجاله ، اذ هو لم يعد تراثا عربيا اسلاميا ، وحسب، وانما غدا تراثا انسانيا ــ من بعض الجوانب ــ والشاعر الحديث يتعامل مع هذا التراث من زوايا مختلفة ، نستطيع أن نعد منها اربعا (١) ، على أن نتذكر انها ليست متساوية في

---

(١) يمكن للدارس أن يزيد زوايا أخرى من التعامل مع التراث ، مثل ادخال الاقوال الحكمية والامثال في الشعر ، وهو منهج واضح بقوة في شعر البياتي ، هذا الى زوايا اخرى مثل ان يتجه الشاعر الى حقل ما ــ كالفلسفة او غيرها ــ ويعتمد عليه كثيرا في تصور الماضي ــ ومن ثم الحاضر .

الاهمية ، وان الشاعر قد يستعملها جميعا ، وقد يقتصر على بعضها ، وهذه الزوايا هي :

(١) التراث الشعبي
(٢) الاقنعــة
(٣) المرايــا
(٤) التراث الاسطوري

(١) التراث الشعبي :

يمكن أن يضم هذا التراث الناحية الاسطورية ، وان يؤدي دور الرمز ، ولكني افرده بالنظر ، اعتمادا على الطريقة التي تم بها — في الواقع — استخدامه في الشعر الحديث . وللتراث الشعبي ميزة هامة ، لانه تراث قريب حي ، وحين يلجأ اليه الشاعر لا يحس انه مثقل بما في الماضي الطويــل من خلافات ومشكلات ، وقد وضح هذا بقوة في الاعمــال المسرحية ، فلو فرضنا أن مسرحيا كتب روايته الشعرية عن زهران (أو الفتى مهران) أو عن جميلة بوحيرد أو عــن طانيوس شاهين ، أو عن امثال هؤلاء (مثل عبد الكريــم الخطابي أو عمر المختار أو عز الدين القسام) لكــان بذلــك يختار « بطلا » ممثلا لظرف تاريخي لا يدور حوله خــلاف كبير ، بينما اذا اختار الحلاج أو الحجاج او محمــــودا الغزنوى أو الغزالي فانه لا بد أن يبذل جهدا مضاعفا ، لتخطي الحقائق التاريخية الراسخة في النفوس — عـــلى اختلاف في هذه الحقائق — لدى مشاهدي مسرحيته .

وتكمن الجاذبية في التراث الشعبي في انه يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله ، فهو بذلك يــؤدي دور المسرحية — الى حد ما — في ايقاظ الشعور القومي وابقائه حيا ، ولهذا لا غرابة ان نجد الاقبال على هذا اللون التراثي

كبيرا عند بعض شعراء الارض المحتلة ، وخاصة عند توفيق زياد وسميح القاسم ، حيث يتسع صدر الشعر للفظة الدارجة ، والمثل الشعبي ، والعادات الشعبية ، والاغاني ، فهناك احساس بأن الاتكاء على هذا التراث ، لا يكفل التجاوب الاوسع مع ذلك الشعر وحسب ، بل يقدم ايضا شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك ، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعد مقدسة ، حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير ، ويبلغ الحرص بتوفيق زياد على هذا التراث حد التفنن في ابقائه واستدامة تأثيره : حينا بجعله ركيزة هامة في الشعر ، وحينا بجمعه وتفسيره ، وحينا ثالثا بترجمته الى اللغة الفصحى .

وتمثل الاغنية الشعبية منعطفا هاما في قصيدة سميح ، بل هي أحيانا تحتل دور الخرجة في الموشح ، أعني انها تعتمد أولا ، ثم تبنى القصيدة على وفقها ، واوضح مثل على ذلك قصيدته : « مغني الربابة على سطح من الطين » فان الاغنية هي المحور ، وما يجيء قبلها او بعدها انما هو اشبه بالفاتحة وبالتعليق على المتن :

على سطح من الطين
تئن ربابة المأساة في كفين من حجر
فتسقط ادمع القمر
ويصعد صوت محزون
ينادي الاخوة الغياب في دنيا بلا خبر
يناديهم مع اللحن الفلسطيني :
طلع العشب عسطوحكو ويبس العشب
يللي عحد الارض مرمبين
يا ريت تيجو تطلطلوا عالتين
وتجبروا المشحره اقلام العنب

يا ريت تيجو ترشقو البيوت
وتصلحوا البواب والسده
وتنشلوا حفنة مي للوردة (١)

....

....

غناؤك يا غريب الاهل طال وطالت الايام
واورقت الربابة في يديك وشاخت الانغام
فهل ستظل طول العمر محروما تناديني
مع اللحن الفلسطيني ؟
وهل ستظل طول العمر تشحذ (عودة) هرمت
على سطح من الطين ؟ ! !

ولا يخفى ان استخدام التراث الشعبي ، يصبغ الشعر بلون محلي اقليمي خالص ، يصعب أن يتخطى حدود الاقليم الواحد ، وهو يرسم بذلك مستوى آخر ـ اعمق دلالة على الاقليمية ـ من الطابع الاقليمي العفوي الذي يميز الشعر المصري عن العراقي عن اللبناني عن التونسي .. الخ ، فهذا الطابع يكاد يكون أمرا لا مفر منه ، وأنا لا ارى في الطابعين ما يستنكر ، أو يستهجن ، أعني الطابع المتعمد والعفوي ، اذ أن هذا مدخل ضروري لربط حبل التواصل والتفاهم بين ألوان التراث الشعبي في الاقطار العربية ، في الوقت الذي يعبر فيه هذا التراث عن المعالم التي تميز شخصية كل قطر على حدة .

---

(١) طلع العشب على سطوحكم ويبس العشب يا من هم مرميون على حد الارض . ليتكم تجيئون للاطلال على التين ، وتجبرون عساليج العنب (ذات البخت السيء) يا ليتكم تجيئون لتبييض البيوت ، وتصلحون الابواب والسده وتنشلون (من البئر) حفنة ماء للوردة .

ولعل الشعر السوداني ـ في هذا المجال ـ اكثر من سائر الشعر الحديث ، اتصالا بهذا التراث ، ومن ثم ، تفردا في اللون الاقليمي ، وخاصة في شعر محمد مهدي المجذوب (في ديوانه الشراقة (١) والهجرة) وفي شعر صلاح احمد ابراهيم ، واذا كان هذا الشعر يبدو غريبا حين يتجاوز حدود اقليمه ، فليس هذا هو ذنب الشعر ، وانما هو جريرة الكسل العقلي ، عند من يريدون أن يتناولوا الامور من أسهل الطرق . تأمل قصيدة صلاح « فكر معي ملوال » (٢) ـ وملوال رمز لابن السودان الجنوبي ، حيث يحاول صلاح أن يقتلع من نفس هذا الجنوبي الخوف من أخيه ابن السودان الشمالي ، انها من أصدق الشعر الحديث وابلغه ، واشده التحاما بالواقع ، واكثره استفادة من الايقاع الممتد في النفس الشعري ، ومع ذلك فان الحجاب بينها وبين القارىء أنها حافلة بالتراث الاقليمي السوداني ، وهو تراث ـ في هذا المقام ـ ضروري ، لانه يجب أن يمثل الرابطة بين الاخوين في الشمال والجنوب ، واكتفي بايراد فاتحتها :

ملوال ها انا الحس سنة القلم

العق ذرة التراب

اضرب فخذيّ بيدي ، اقسم بالقبور ، بالكتاب

لان هذه الفاتحة التي تتحدث عن « لحس سنة القلم » ولعق التراب ، وضرب الفخذ ، والحلف بالقبور وبالقرآن ، انما تمثلّ تراثا شعبيا سودانيا ، يتعلق بألوان القسم ، فهذا

---

(١) الشرافة : الزخارف الملونة التي يضعها الاطفال بمدارس القرآن على اطراف الواحهم عند ختم جزء من القرآن .

(٢) غضبة الهبباي : ٤٣ ـ ٤٨ .

اللون من التراث الشعبي يكاد أكثره أن يكون غير مفهوم اذا قراه غير السوداني ، ولكنه في مطلع القصيدة تكأة لاستدرار الثقة فيما سيجيء بعد ، من الزاويتين الاجتماعية والشعرية، ومع ذلك فان القصيدة بكاملها ، لن تكون مفهومة اذا لم يفهم التراث السوداني ، على نحو دقيق ، وليس من حق القارىء أو الدارس أن يشيح بنظره عنها بدعوى جهله لذلك التراث .

(٢) الاقنعة :

يمثل القناع شخصية تاريخية ـ في الغالب ـ (يختبىء الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها ، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية (الحلاج وليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور مثلا) في استخدام هذه الوسيلة ، كما تشترك في ذلك القصة القصيرة (قصص زكريا ثامر : الجريمة ، والمتهم . . . والخ)، ولعل البياتي أكثر الشعراء لجوءا الى هذه الوسيلة عن وعي عامد ، ولهذا نجده يقول في كيفية استخدامه للقناع : « حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العصور (في موقفه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ، وأن أعبر عن النهائي واللانهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء ، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما سيكون » (١) . والقناع عند البياتي يشمل الاشخاص (الحلاج . المعري . الخيام . طرفة . أبو فراس . هملت . ناظم حكمت) ويشمل المدن (بابل . دمشق . نيسابور . مدريد . غرناطة . . .) وقد كثر استعمال القناع في الشعر

---

(١) ديوان البياتي ٢ : ٤٠٩ .

الحديث فمن أقنعة ادونيس : مهيار الدمشقي (شخصية متخيلة) وصقر قريش ، ومن اقنعة محمد عفيفي مطر : عمر بن الخطاب ، وهكذا نجد ان الشعراء المعاصرين يتفننون في اتخاذ القناع ، للتعبير عن ذواتهم . فعمر بن الخطاب يعبر عن الموقف من الجوع والاثم ، وصقر قريش يعبر عن التحول التاريخي ، ومهيار يعبر عن التحول متخطيا التاريخ، والخيام يعبر عن الحيرة المستبدة تجاه الوجود ، وهكذا .

ويمثل القناع خلق اسطورة تاريخية ـ لا تاريخا حقيقيا ـ فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي ، بخلق بديل له (الاسطورة) ، أو هو محاولة لخلق موقف درامي ، بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم ، ولكن رقة الحاجز بين الاصل والقناع ، تضع هذه الدرامية في أبسط حالاتها ، كما ان حضور الاصل باستمرار ، من وراء الستار ـ يقلل التنوع في الاقنعة ـ على اختلاف أسمائها ـ فالحلاج عند البياتي في النهاية ، حين يقول :

ستكبر الغابة يا معانقي
وعاشقي
ستكبر الاشجار
سنلتقي بعد غد في هيكل الانوار
فالزيت في المصباح لن يجف ، والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ والبذرة لن تموت ،

لا يفترق كثيرا عن الخيام الذي يرى أن الانسان قد ولد من جديد ، كالشجرة الطالعة من الرماد والثلج ، والصيحة يرسلها وليد ، وانما الفرق في الدورات التي يمر فيها كل قناع من هذه الاقنعة ، بل أن هذه الدورات نفسها ، قد تثير لدى القارىء سؤالا تصعب الاجابة عليه : لماذا كانت

هذه الدورات على هذا النحو ، وبهذا العدد ؟ وهــذا يعني دراسة كل قناع ـ على حدة ـ واستخراج الاجابة على مثل هذا السؤال ، من كل قصيدة . ولو أننا اتخذنا ابا العلاء المعري نموذجا لهذه الاقنعة ـ وليس من الضروري أن يكون خير نموذج ـ لوجدنا أن قصيدة « محنة أبي العلاء » تصدر بهذه الحكمة لغاليليو « ولكن الارض تدور » ـ وهي ترمز الى ان الارض في دورانها ، تمر أحيانا بما مرت به من قبل ، وان المعري والبياتي يشهدان تجربة مماثلة ، وهي حقيقة ، ولكن الشاعر ـ في نهاية المطاف ـ مستعد أن يتخلى عنها ، مؤقتا ، ليعود ويقررها مرة أخرى ، لانه بتمسكه بها يعلن انتصاره النهائي . وتتألف القصيدة من عشر دورات : في الدورة الاولى كل شيء مغلق مطموس ، يبيح للمرء الاعمى أن يتساءل « لمن تضيء هذه الكواكب ؟ » اذ العمى ليـس هو ذهاب البصر وحسب ، بل هو الضرب في هـذا التيـه المسمى الكون ، فهذا بلا أمس وذا بلا وجه وثالث بلا مدينة ورابع بلا قناع وخامس بلا شراع ، وفارس النحاس فـي ساحة المدينة تضربه الرياح (وهو نحاس لانه لا يحس أوجاع الاخرين) واليه يرمز الشاعر بلفظة الاب ، لانه « القدر » ، والمعري ، ناقم على هذا الفارس لانه حرمه الضياء ، ولكنه رغم نقمته سيطل عليه في غد مقبلا يديه ، من خلال ثـلاث كوى : « لزوم بيتي وعماي واشتعال الروح في الجسد » ، ومن الواضح أن هذه الثورة مشوبة بالتردد بين النكران والولاء ، ولكنها ليست موجهة الى الارض ، اذ أن دور الارض سيجيء في الدورات التالية .

وفي الدورة الثانية صراع بين الشاعر ورب من ارباب الارض ـ هو الامير ـ فالشاعر في البلاط متخم مصـاب

بالحمى والضجر قد تحجر في نفسه الفن ، لانه يكره الملق ، ولكنه كان اذا خلا الى نفسه ، حاول أن يمد يده التي تحجرت وأن يعزف على قيثارته .

وفي الثالثة يقص الشاعر على الامير قصة حلم رآه : « رايت في الاحلام / تاجك منه يصنع الحداد / نعل حصاني ويحز راسك الجلاد .... » ويغضب الامير ، وتنقلب آنية الطعام والشراب ويسكت القيثار وينطفىء القنديل ويسدل الستار .

ويحكي الشاعر في ديوانه « سقط الزند » ـ في الدورة الرابعة ـ قصة ذلك الامير الذي كان يضم مجلسه كل الصعاليك الادعياء الداعرين المتشاعرين ، فاذا أخذوا في الانشاد ، نام « مفلطحا متخما » ، وكانت له نزوات عاتية، فاذا شبهه أحدهم بالقمر غضب بشدة وصفع الشاعر لان القمر يغيب بينما الامير دائم الحضور ، وتحس في هذا المقطع أن البياتي قد نسي أنه جعل المعري قناعه ، فأخذ يتحدث من خلال ذلك القناع ، كالممثل الذي ينسى دوره في المسرحية ، ويأخذ في مخاطبة الجمهور :

كان زمانا داعرا يا سيدي ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف
وكنت انت بينهم عراف
وكنت في مادبة اللئام
شاهد عصر ساده الظلام

وفي هذا الموقف انتقض القناع ، ولم يعد يؤدي المهمة التي وضع من أجلها .

ويستعيد البياتي في الدورة الخامسة ذكرى غربة المعري في بغداد وحنينه الى المعرة ، وحسرته على ما أصاب الاهل والاحباب من تفرق (وهو في الواقع انما يعكس حنينه

الى بغداد نفسها) ، وينقله في الدورة السادسة الى المعرة ، ويستعير في هذه الدورة مصطلحات المعري حيث الليل فيها « عروس من الزنج عليها قلائد من جمان » ويستذكر تسميته الدنيا بأم دفر ــ ليصف بها المعرة ــ وكأن المعري هنا (أو البياتي) قد صدم من التغير الذي الم بوطنه، حيث استيقظت الضفادع المقطوعة اللسان ، واخذت تزعجه بنقيقها ، ولكنه مستبشر رغم هذا التغير لان الفقراء صلبوا في السوق السلطان المخلوع وكفروا بالجوع ، ولكنه رغم هذا الاستبشار يعتاده التشاؤم ، فيقول :

« آه غدا من عرق نازل ومهجة مولعة بارتقاء »

لانه يتذكر الموت ، الا انه يواجهه بصلابة ، ويطلب الى الحافر أن يعمق الحفرة ، تاركا « البقاء » وراءه لحفار القبور ــ ان كان في مقدوره أن يبقى .

ويطمئن المعري لعدالة الموت ، لانه يسوي بين الجميع، ولكنه يريد الحياة نفسها أن تكون عادلة ، اذ لا عدالة حين يموت مصطفى على الرصيف في الظهيرة ، ويموت الشاه فوق صدر الدمية ، الاميرة ، والناس يبكون على الامير ، بينما يقبع مصطفى في حفرته المهجورة ، وعيونه فارغة وانفه مكسور :

الموت عدل ، حسنا فليضرب الشاه على قفاه
حتى يموت ، ولتكن عادلة يا سيدي الحياه

وفي الدورة التاسعة يعود المنظر الى عد تفاهات الحياة البيروقراطية ، الصحف الصفراء ، الضفادع التي تسمي نفسها رجال ، ناشرو الزيف في كل مكان ، الانتهازيون الذين يبنون قلاعهم من عرق الجياع ودم الكادحين ، ثم يتملقون للكادحين بالوعود ويفرشون لهم الارض بالورود .

هؤلاء هم السادة المتصرفون يريدون ان يقال لهم ان الارض لا تدور ، وان قانون التغير قد تعطل الى الابد ، يريدون أن يسمعوا تزييف الحقائق ، سنقول لهم ذلك لانهم سادة ونحن طنافس يطأونها في قصورهم ، ولكن هنالك وجه آخر : هنالك ما قاله الشاعر (المعري) للسلطان ذات يوم فهل تحبون أن تسمعوه ؟ لا تريدون ؟ اذن فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار ، ولكن لتعلموا ان :

الارض رغم حقدكم تدور
والنور غطى نصفها المهجور

ونحن نلحظ في هذا القناع ان هناك اشياء نألفها من المعري حقا ، وانه ــ مثل البياتي ــ كان شاهد عصر يحيط به الظلام ، ولكن المعري والبياتي كليهما اجبر على تمثيل دور لم يمثلاه ، وهو انتسابهما الى بلاط امير ، ونقدهما للامير ولبلاطه ، ولمن يرتادون بلاطه ، كما اننا لا نستطيع ان نفسر لماذا عاد المعري يفكر في الموت بعد ان تخلص الجياع من السلطان (رمز الاستبداد وخنق الحرية) : صحيح ان التفكير في الموت ملائم لطبيعة المعري وشعره ، ولكن وروده بعد ان تحقق شيء من التفاؤل انما يدل على انتكاسة سوداوية واذا كان السلطان قد صلب في السو ق، فلماذا يعود حيا ليقارن بمصطفى ــ عند فقدان العدالة في الحياة ؟ ــ ومرة اخرى لماذا يضطر الشاعر الى المجاملة ليقول ان الارض لا تدور ، ثم ليثور على هذه المجاملة معلنا انها تدور ؟ اقول : ان هناك جوا يليق بالمعري ، كما أن هناك جوا آخر لا يليق به ، وثمة تجاوزات فنية ــ حين يراد لهذه القصيدة ان تدرس في نطاق تكاملي ــ ولكن حضور البياتي اشد وضوحا من حضور المعري ، ونقد الحاضر ، أعنف من نقد الماضي ، ولعله من أجل الغاية الاخيرة وجد القناع ، ففي الدورة التاسعة مثلا نجد أن البياتي وهو يعد التفاهات والتافهين قد نسي المعري

جملة ، وهذا ــ مع وقفته لمخاطبة الشاعر الذي اتخـــذه قناعا ــ يكشف عن رقة القشرة الدرامية التي حـــاول ان يتخذها لنفسه ، دون نجاح كبير ، وذلك هو العيب الكبير الذي قد يصيب القناع .

(٣) المرايـــا :

هذا الاسلوب من النظر الى الماضي يكاد يكون قاصرا على ادونيس ، فاني لم أجد احدا غيره يستعمله ، الا ان يكون ذلك قد شـــذ عني ، والمرآة مـــن الوجهة النظريـــة اشـــد واقعية من القناع ، واشد حيادية ، لانها لا تعكس الا الابعاد المتعينة على شكل صورة امينة للاصل ، ولكنها في الحقيقـــة تستطيع ان تكون بعيدة عن الموضوعية ، لانها في النهـــاية صورة ذاتية ، ومن المفروض ان تكون كذلك ، اذ لو كانت مكتملة الموضوعية لكانت اقرب الى الواقعية الطبيعية ، التي تحاول رسم الامور كما هي دون تحريف ، أو لكانت اشبه بالتصوير الفوتوغرافي .

والمرآة اوسع مجالا من القناع لانها تصلح أن ترفـــع للماضي ، كما تصلح ان ترفع في وجه الحاضر ، وأن تعكس الاشياء مثلما تعكس الاشخاص ، بينما لا يصلح القنـــاع الا للماضي ، ولاستحضار شخصيات أصبـــحت في تضاعيـــف التاريخ نموذجية ، ولو أن شاعرا اتخذ غسان كنفاني قناعا لما حسبناه يفعل شيئا ذا بال ، لان غسان كنفاني شاهـــد على العصر مثل الشاعر الذي اتخذه قناعا . ولو أن شاعرا اتخذ قنـــاعه من الاشياء ، اي لو انه مثلا اتخـــذ أبا الهـــول قناعا ، لتحول القناع الى رمز اسطوري وخرج من هـــذه الدائرة ، التي اتحدث عنها . وأما شاعر المرآة ، فانـــه يستطيع أن يرفع مرآته أمام أبى الهول ، وأن يعكس الصورة التي يريدها ، من الزاوية التي يريدها .

وعلى هذا تتنوع المرايا عند ادونيس ، فهناك منها :

(١) **مرايا الشخصيات التاريخية :** زيد بن علي ، زرياب ، الحجاج ، معاوية ، وضاح اليمن ، ابو العـلاء .

(٢) **مرايا شخصيات غير محددة بزمان او مكان :** الطاغية ، السياف ، رجل يروي ، الفقير والسلطان ، الممثل المستور ، فارس الرفض . شاهد مقتل الحسين .

(٣) **مرايا شخصيات رمزية :** عائشة .

(٤) **مرايا شخصيات معاصرة :** خـالدة .

(٥) **مرايا المجسدات :** راس الحسين ، جسد العاشق .

(٦) **مرايا زمـانية :** الحاضر ، الوقت ، الزمان المكسور ، الحلم ، التاريخ ، القرن العشرون ، جثة الخريف ، (العين) والزمن .

(٧) **مرايا مكانيـة :** مسجد الحسين ، بيروت ، الطريـق ، الارض .

(٨) **مرايا الاشيـاء :** الكرسي ، الفيوم ، الزلاجة السوداء .

(٩) **مرايا مجـردات :** السؤال ، الطواف ، النوم .

(١٠) **مرايا اسطورية :** اورفيوس .

ان هذا التنوع يشير الى ان الشاعر يحاول أن لا تفلت من مرآته الصور الكونية ــ التي تهمه ــ ، في الماضي والحاضر، في الزمان والمكان ، اذا هو استطاع الى ذلك سبيلا ، ولكن لما كان الحديث هنا عن التراث ، فان اكثر ما يهمنا مـن مراياه هو ما وقع في القسم الاول ، وبعض القسم السادس (التاريخ) . ويكـاد يكون من الواضح ان ادونيـس ــ في الشخصيات التاريخية التي اختارها ، وفي الوقوف عند

راس الحسين (القسم الخامس) ومسجد الحسين (القسم السابع) ـ معنيٌ بشدة بالتاريخ الاموي ، وأن من يرمزون الى هذا التاريخ انما هم خلفاء (معاوية) وولاة (الحجاج) وشعراء (وضاح اليمن) وشهداء (زيد والحسين) وفي هذه المرايا يستحيل معاوية الى شعرة :

تقرأ الرياح وتبني
ملكها في تفجر البركان ،

ويستحيل الحجاج الى ذلك المخلوق الاسطوري الذي ولد دون « است » مثقوبة ، فثقبوا وراءه ، وذبحوا فأرا ودهنوا بدمه الحجاج ، .. فالتذ بالدماء ، ولم يعد يقبل سواها . ويصبح وضاح اليمن رمز « الفنان » الذي نام ـ أي لقي حتفه ـ في سبيل الحب (كل حب يموت في صندوق) ، أما الشهداء من امثال الحسين وزيد ، فهم الذين تحركت الاشياء لتنصفهم من جور التاريخ ، وفظاظة الانسان ، فالاشجار في مقتل الحسين تمشي حدباء في سكر وفي أناة كي تشهد الصلاة .

انها مرآة كبيرة ترفع لتلتقط صورة التاريخ الاموي كما يراه ادونيس ـ وليس للناقد ان يأخذه بما لم يقل ، كما أن للشاعر الحرية المطلقة في أن يختار ويهمل ، حسب نظرته الكلية للتاريخ أو للاشياء ، ولكن في هذا الاختيار وذلك الاهمال ، ما يدل على ان المرآة لا يمكن أن تكون غير متحيزة، كما لا يمكن أن تعكس حقيقة التاريخ بالمعنى الدقيق . وهي في الوقت نفسه انتقائية لا شمولية .

أما صورة التاريخ نفسه ، فان الشاعر ليس لديه تحديد حاسم لها ، بل انه يكاد يقر أن التاريخ لا تمكن رؤيته في مرآة ، فهو يعتمد في وصفه على السماع ، « وقال آخرون ، وقيل » ، ولهذا تتعدد الصور والآراء والتاريخ في رأي بعضهم قد يكون :

ـ بقية الرطوبة الاولى التي جفت ، وصار ما تبقى منها الى ملوحة او الى مرارة .

ـ أو هو خلاصة الزرنيخ بعد مزجه بالرماد أو التراب والحجارة .

ـ او هو حجر يرشح منه الماء.

ـ او هو حجر فيه ماء تمتصه الشمس وتحيله بخارا ثم يعود حجرا .

ـ او هو دوامة : يغرف من ماء النهر ليعود ويصبه فيه .

ـ او هو امواج تشتد حين تدخل الشمس في السنبلة او برج الحوت أو القوس .

ـ او هو مجال للمحار والقصب واللؤلؤ والعنبر المدور الازرق .

ـ او هو كرسي من الزجاج فيه مركب ملتصق بالشمس او سرطان ، او طائر منبسط في جسد الانسان يصدح أو يطير او يعيش في القبور .

ـ وهو غول جبار يقضي على الموجود ويملأ العمار والخراب .

وفي هذه الاحتمالات ـ يحاول الشاعر ان يقول ان صورة التاريخ تتعدد بتعدد زوايا النظر ، وانه ليست هناك حقيقة محددة اسمها « التاريخ » . على أن العامل المشترك في اكثر هذه الصور هو الماء ، لان الماء ضروري لتحديد التيار الزمني، فأما تصور التاريخ على شكل كرسي فيه مركب ملتصق بالشمس ، فهو يرمز الى حركة الفلك ، واما تصوره على

شكل « غول » فذلك يعني التباسه بالزمن المتافيزيقي ، الذي ينفصل في صورة قوة خارجية تهدد الوجود الانساني . ويبدو التطابق بين التاريخ والزمن واضحا في اكثر تلك الصور ، ففي قوله : حجر فيه ماء تمتصه الشمس وتحيله بخارا ثم يعود حجرا او دوامة تغرف من ماء النهر لتعود وتصبه فيه ، ربط بين فكرتي الدورات في كل من الزمن والتاريخ .

ومن المفيد ان يقارن المرء صورة التاريخ (الزمن الماضي) وانعكاساته في المرآة ، بصورة الزمن الحاضر او مرآة القرن العشرين ، فانه يجد أن رموز الماضي من المتحولات في الاغلب ، أما صور القرن العشرين فانها من الثوابت : تابوت ... كتاب ... وحش ... صخرة ، كما انها جميعا مرتبطة بالقدرة على التحطيم ، ومع أن التابوت يلبس وجه الطفل ، والوحش يتقدم حاملا زهرة ، فان في ذلك مبالغة في الدلالة على الوجه الخادع الذي يلبسه الزمن الحاضر (أو الحضارة الحديثة والتاريخ الحديث) .

(٤) التراث الاسطوري :

تحتل الاسطورة مقاما هاما في كثير من العلوم الانسانية الحديثة ، ويرى بعض علماء الانتروبولوجيا (مالينوفسكي مثلا) أن لفظة أسطورة لا تنطبق الا على ما نبع عند البدائيين من « حكايات » لارضاء حاجات دينية عميقة ، اي انها تعبير ديني اجتماعي ، وكل ما عدا ذلك مثل القصص التي تروى عن أرباب اليونان وما شابه ذلك فانما هي لون من الحكايات الشعبية لا الاساطير ، ولكن دارسي الادب لا يقفون عند هذا التحديد الصارم ، وانما يتقبلون في نطاق « الاسطورة » أشياءكثيرة لا يقبلها بعضعلماء الانتروبولوجيا، وحين استعمل كلمة « أسطورة » في هذا المقام فاني انظر الى معناها الواسع .

وبعدُ استغلال الاسطورة في الشعر العربي الحديث من اجرأ المواقف الثورية فيه ، وابعدها آثارا حتى اليوم ، لان ذلك استعادة للرموز الوثنية ، واستخدام لها في التعبير عن اوضاع الانسان العربي في هذا العصر ؛ وهكذا ارتفعت الاسطورة الى اعلى مقام ، حتى ان التاريخ قد حُول الى لون من الاسطورة لتتم للاسطورة سيطرتها الكاملة . لماذا تم كل ذلك ؟ ثمة أسباب كثيرة ربما كان في أولها ــ وان لم يكن اقواها ــ التقليد للشعر الغربي الذي اتخذ الاسطورة ــ منذ القديم ــ سداه ولحمته ، ولكن منذ دراسة جيمس فريزر (في الفصن الذهبي) للاسطورة ، ومنذ دراسات فرويد ويونج لدورها في اللاوعي الانساني ، انهارت الحواجز التي كانت تقوم دون تقبلها في الشعر العربي الحديث ، اضف الى ذلك كله ان للاسطورة جاذبية خاصة ، لانها تصل بين الانسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب ، وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الانسانية ، وهي من ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين احلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر ، والتوحيد بين التجربةالذاتية والتجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض ، وتفتح آفاقها لقبول الوان عميقة من القوى المتصارعة ، والتنويع في اشكال التركيب والبناء .

لهذه الاسباب ولغيرها ذهب الشاعر الحديث ــ في توق محموم ــ يبحث عن الاسطورة ، ويعتمدها انى وجدها ، لا يعنيه في ذلك ان تكون بابلية (عشتاروت تموز) او مصرية (أوزوريس) او حثية (اتيس) او فينيقية (ادونيس ، فينيق) أو يونانية (اورفيوس . بروميثيوس . عولس (أوديس) . ايكار . سيزيف . أوديب ... الخ) او

مسيحية (المسيح . لعازر . يوحنا المعمدان) بل انه ذهب الى بعض الحكايات الجاهلية ورموزها الوثنية (زرقاء اليمامة . . اللات) وعامل القصص الاسلامية على المستوى نفسه مثل قصة الخضر وحديث الاسراء والمهدي المنتظر (او صاحب الزمان) ، واتخذ من كل ذلك رموزا في شعره ، تقوى أو تضعف ، بحسب الحال ، وبحسب قدرته الشعرية ، وحين اضطر الى مزيد من التنويع ذهب الى خلق الاقنعة والمرايا والاستعانة بالادب الشعبي ـ كما بينت فيما تقدم .

ومن الانصاف ان أقول أن الشعراء يختلفون في مقدار شغفهم بالاسطورة فبعضهم يكثر منها مثل السياب ، وبعضهم قليل الالتفات اليها مثل محمود درويش ، وان شعراء العراق ولبنان ـ على وجه العموم ـ لا يجدون غضاضة في تطلبها من أي مصدر ، بينما شعراء مصر ـ مثلا ـ يتحفظون تجاه بعضها ويقبلون على بعضها الاخر ، ومهما يكن من شيء فان الشاعر المتميز ـ حين يشعر انه في غير حاجة كبيرة الى الاسطورة ـ يخلق أساطيره ورموزه الخاصة به .

ومع أن هذا الاندفاع نحو الاسطورة المستعارة كان ذا نتائج ايجابية ، فقد علقت به بعض النتائج السلبية : اذ اخذت الاساطير احيانا واقسرت على الدخول في بناء القصيدة ، دون تمثل لها ولأبعادها ، فوضح انها دخيلة قلقة في موضعها ، أو أنها جاءت أحيانا لا تؤدي سوى وظيفة تفسيرية توضيحية ، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم ، وأحيانا كان رص نماذج منها في نطاق واحد لا يقدم شيئا سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر . ولذلك قلما ينبض الرمز بالحياة وتتشعب عروقها به ، في شعر الشاعر ، اذ ما يكاد الشاعر يستخدم رمزا في قصيدة ما ، حتى يقفز الى رمز آخر في قصيدة أخرى ؛ دون أن يكون ذلك رغبة في تنويع الدلالات او حرصا على

تكييف المبنى . بل لعلي لا اتجنى حين اقول ان الشاعر الحديث قد اقتصر في استعمال هذه الرموز ـ رغم كثرتها ـ على دلالات محدودة ، مما وسم الشعر بطابع التقارب والتكرار ، واهم هذه الدلالات ثلاث :

١ ـ التعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواب ، وفي هذا المجال استخدمت رموز عولس والسندباد واورفيوس وايكار وواضح ان حركة التجواب اما ان تكون افقية او دائرية (عولس والسندباد) او نزولية (أورفيوس) او صعودية (ايكار) وفي كل حال يمثل الرمز ـ بسبب وجهة الحركة ـ حقيقة او حقائق انسانية ، وقد اضاف البياتي الى الجوابين رمز « عائشة » (وهو رمز اوجده ادونيس ـ ثم تخلى عنه) لتقوم مقام الخضر (الخالد) ، لكن عن طريق الحب ، كما جمع أدونيس بين الحركتين الصعودية والافقية في قصيدته « مدائن الغزالي » ، وفيما عدا هذه القصيدة نجد القصائد تعتمد الحركة المفردة ، مما كان ذا اثر في طبيعة بنائها

٢ ـ التعبير عن البعث والتجدد : ومن الرموز الصالحة لذلك تموز (أو ادونيس) ولعازر ، والمسيح واوزوريس وفينيق ، وهنا يقف انحصار الشاعر في نطاق الدلالة الاولية ، دون التنويع ، الا ما نجده عند حاوي في مثل (لعازر ١٩٦٢) .

٣ ـ التعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الانسان المعاصر وهنا تعود رموز المسيح وبروميثيوس وسيزيف الى الظهور .

وقد كان السياب بحكم موقعه الزمني ، شديد البحث عن الرمز لا يهدأ له بال ، وكانت حاجته الى الرموز قوية بسبب نشوبه في أزمات وتقلبات نفسية وجسمية ، وبسبب التغيرات العنيفة في المسرح السياسي بالعراق ، حينئذ ، ولهذا يصلح

ان يكون السياب نموذجا للشاعر الذي يطلب الرمز في قلق من يبحث عن مهدىء لاعصابه المستوفزة ، فهو يتصيده حيثما وجده ، وقد تأثر كثيرا بذلك الفصل الذي ترجمه الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا من كتاب « الغصن الذهبي » عن البطل الاسطوري (ادونيس) ، وبهذا يكون السياب قد فتح المجال بعده لمن شاء أن يستخدم الرموز ، وان تجاوزه بعضهم في القدرة على الاختيار وفي طريقة الاستخدام . على أن السياب نفسه قد تطور كثيرا في كيفية استغلال الاساطير والرموز ، ابتداء من اتخاذها نماذج موضحة (كما في قصة يأجوج ومأجوج في قصيدة **المومس العمياء**) حتى بناء القصيدة كلها على الرمز الواحد كما في قصيدته ((**المسيح بعد الصلب**)) ، ففي هذه القصيدة الاخيرة التي تصور تمزق الشاعر بين جيكور والمدينة ، يحس انه المسيح ، وانه استطاع ان يحيي جيكور لانها امتداد منه ، كما انه امتداد للجيل كله :

صرت مستقبلا ، صرت بذره
صرت جيلا من الناس ، في قلب دمي
قطرة منه او بعض قطرة ،

واما المدينة ، فرغم انها تعج بأمثال يهوذا ، الذين امعنوا في تعذيبه ، فانها لا بد ان تبعث ايضا :

قدس الرب ، هذا مخاض المدينة

وقد كانت سيطرة رمز البعث على السياب قوية ، لانه على المستوى الفردي كان يحس بأن لا شيء سواه يعينه على مواجهة الموت ، ثم ازدادت هذه السيطرة قوة عندما اصبح العراق ــ مثل السياب نفسه ــ خلال ازمة سياسية مُعْنية ــ بحاجة الى الخصب بعد الجدب . ومع انه لجأ احيانا ــ في هذه الفترة نفسها ــ الى تكثيف الرموز في القصيدة الواحدة،

فان قصيدته « مدينة بلا مطر » تصلح ان تكون أكثر قصائده تعبيرا عن اتقانه للرمز المتصل بالجدب والخصب ، على المستوى الجماعي لا الفردي ـ ، ففي هذه القصيدة ، المتكاملة بناء وموضوعا ، استغل الشاعر جميع الشعائر التي تستجدي الطعام والماء ، والقرابين التي تقدم لعشتار في مثل هذا الموقف ، ووضعنا في جو كامل لترقب البعث ، ومع ذلك فلا بد من القول بأن السياب ، يأخذ الاسطورة على حالها ، وأن ميزته الحقيقية لا تكمن في الاتكاء على الاسطورة ، بمقدار ما تكمن في التفصيلات التي يضيفها والصور التي يخلقها ، وبما أن طبيعة الاسطورة أولا ، وهذه التفصيلات ثانيا ، مرتبطتان بقدرته الفذة ، والق شاعريته ، وأحكامه للربط بينهما ، فان قصيدته ـ في الحق ـ لا تستولي على مشاعرنا عن طريق غرابة التوقع او المفاجآت ، وانما بهذا الربط العجيب بين بابل الوثنية ، والعراق الحديث ، ذلك لانه يستطيع ان يفيد من اكبر خدمتين تقدمهما الاسطورة وهما التطابق بين الماضي (البدائي) والحاضر ، والموازاة القياسية، حين لا يكون هذا التطابق ممكنا .

ومع ان السياب ـ في سنواته الاخيرة ـ قد فقد معنى البعث ، حين انفرد بمعالجة الموت ، وفقد القدرة على الربط بين المحنة الذاتية والجماعية ، فانه استطاع أن يتوصل الى البناء الاسطوري ، دون حاجة للاتكاء على الاسطورة أو للتكثر من رموزها ، وخير شاهد على ذلك قصيدته : « حدائق وفيقة » ، فان وفيقة تعيش في حديقة في ظلام العالم السفلي، ويصف الشاعر هذه الحديقة ويتفنن في وصفها ويتمنى لو أن نهر بويب الذي يسقي جيكور ، كان يستطيع ان يسقي تلك الحديقة ، ووفيقة تنتظر وتنتظر ، ولكن لا بويب ، ولا حبيبها يقدران على تحويل حديقتها الى العالم العلوي ،ودون ان يقول الشاعر على اية اسطورة يبني تصوراته نحس أن

وفيقة هي (يورديسه) وأن الشاعر هو أورفيوس ، الذي خانته رجلاه ، فهو لا يستطيع أن ينزل الى العالم الاخر ، ليعود بصاحبته . تغيير طفيف لكنه غير طبيعة القصيدة تماما ، ومن المؤلم أن يكون ذلك على حساب العجز الذي كان يعانيه السياب .

وتحتل قضية الانبعاث والتجدد في شعر خليل حاوي ، المنزلة الاولى ، ذلك انه كان من قدر الشاعر الحديث ، أن يكون ، رغم النكسات الكثيرة التي المت بأمنه ، متفائلا ، وأن يستشرق من خلال الواقع المظلم ـ مستقبلا أنضر ، رغم ما قد تقدمه قصيدة لعازر من شهادة مخالفة . ولكن حاوي يختلف اختلافا جذريا عن السياب في معالجة الاسطورة ، فهو لا يستمد الاسطورة الجاهزة ، على حالها ، وانما يبنيها بناء جديدا ، فالسندباد قديم ولكن وجوه السندباد ، والسندباد في رحلته الثامنة ، تمثلان أسطورة جديدة ، أسطورة الانسان المعاصر ، في الصراع بينه وبين معوقات الزمان والمكان ، ومحاولته للتخلص من ثقل التجربة التاريخية ، والانطلاق الى رحاب اوسع .

ورغم استعلاء « الواحد » في قصائد حاوي الاولى ، لى محمل من التركيب « الثلاثي » ـ في القصيدة ـ **(انظر البحار والدرويش وليالي بيروت)** فان هذا الواحد من بعد ، هو الشاعر ، هو المنقذ ، هو الشعب ، الذي ينبعث قويا ، ليغير وجه التاريخ ـ وبذلك تتطابق الفردية والجماعية بحيث لا يمكن الفصل بينهما ؛ ومن وجهة أخرى فان حاوي ـ رغم ايمانه العميق بالتقدم الحضاري ـ يحس احساس الريفي الاصيل في بعض اللحظات ، أن البراءة التي تمثل الحيوية الطبيعية وتستطيع الاندماج بها انما تتمثل في مرحلة شبه بدائية ، وان المدينة التي قيدت بالشرائع والمواصفات ، عالم معقد ، لا تستطيع الحيوية البكر أن تفقهه ، وانه في

حومة الصراع بين الاثنتين يقوم الكاهن الموسوي بتحويل الحيوية الى « كبريت ونار مجرمه » ويقضي على البراءة بالاعدام ، ويتخذ الشاعر « الفجرية » رمزا لتلك البراءة ، ويتفنن في وصف صلتها العذراء بكل ما هو طبيعي ، وفي تصوير الفورة العفوية التي تعانق كل شيء ، متخذا من الجسد وتدفقه بألوان النضارة سبيله الى رسم صورة عجيبة من بكارة الطبيعة ، غير أن الكاهن الموسوي « الاسود الداجي المقنع بالرماد » يحاول أن يطهر ذلك الجسد بنار « الحضارة » فيحيل الفجرية الى عجوز مجنونة :

هيهات يعرف من انا ، عبثا محال
شمطاء تنبش في المزابل
عن قشور البرتقال

لقد وضع حاوي في مقدمة هذه القصيدة تفسيرا لفكرته ، ولكنه لو لم يفعل ، لكان الرمز في القصيدة دالا على نفسه ، ولهذا لا يمكن أن يتهم الشاعر هنا ، بأنه يوجد الفكرة ويصب القصيدة على مثالها ، انما القصيدة هي التي كانت اولا . ان حاوي ذا الموقف الهيردري هنا (نسبة الى المفكر الالماني هيردر) قد خلق اسطورة جميلة ، وأجاد التعبير عن أبعادها ، ومن التطرف في التفسير أن يقال انالشاعر يحس بعداء للحضارة ، اذ من الذي ينكر أن « البكارة » الحيوية أفضل من « التعهر » الذي تحميه القوانين ؟ .

واذ انتقل الى الحديث عن رموز أدونيس أجدني عاجزا عن الاحاطة بها ، ولكن يكفي أن اقف وقفة قصيرة عند قصيدة واحدة من قصائده وأعني بها « رحيل في مدائن الغزالي » — وهي القصيدة التي اشرت اليها فيما تقدم ، عند الحديث عن الحركتين الصعودية والافقية ، ذلك انها تقص قصة المعراج (أو الاسراء) ، وتجعل من التنقل في

مدائن الفزالي حركة أفقية ، وقصة المعراج معروفة لا حاجة الى استعادتها . ولكن السير في مدائن الفزالي « وهي صحراء من سعالي » تحتاج توضيحا ، فالشاعر يرسم هنا مفارقة ساطعة بين « مثالية » النبوة ، وبين مدائن الفزالي التي تمثل السقوط في مقابل الصعود ، وبعد أن تتم الرحلة الصعودية ، تواجهنا الثورة على مدائن الفزالي « رفضت وانفصلت » ، لان هذا الرفض يطلب التفيير المطلق ، لكل شيء ، متجسدا في كل شيء :

افتح كل بـاب
اشق كل رمس
بغضبة الخالق ـ بالرجاء أو باليأس
بثورة النبـي
مسكونة بالشمس
مسكونة بالفرح الكوني .

فالعلاقة بين الحركتين هي العلاقة بين المثل الاعلى والمثل المحطم ، لان الفزالي ـ في راي أدونيس ـ لم يظل وفيا لرسالة المثل الاعلى ، ولهذا فسدت مدنه ، وكان لا بد من تصحيح الاوضاع فيها « بثورة النبي » أو بروحه التي يستمدها الثائر الادونيسي ، وهو يهم أن يعلن الثورة .

الامثلة كثيرة ، وانت حين تتحدث عن الرمز عند شاعر واحد يتطلب حديثك كتابا مستقلا ، فكيف اذا كان لديك هذا العدد الجم الغفير من الشعراء ؟ ولكني لا أود أن اختم هذا الفصل دون الوقوف عند أهم معالمه وأعني بذلك قضية البعث والتفيير ، (التي دعا اليها ادونيس في هذه القصيدة) وتبناها غيره من شعراء هذا الجيل . واحب ان

اقول : ان مدائن الغزالي لا تزال ـ على وضعها ـ تعيش كما كانت ، « صهريجا من الدموع » ، وان التاريخ ربما لم يشهد تطابقا تاما بين الشعر والواقع ، كالذي شهده عصرنا، في تطلبه للفدائي الذي يبذل دمه ـ طائعا مختارا ـ ليغير مدن الغزالي ، لقد اكتملت الحلقة لقتل ذلك الرمز الكبير في الواقع ، أو لجره للاستسلام ، واول ضحايا هذه الموجة الجديدة هو الشاعر ، الثائر الرافض ، ترى ماذا سيكون مصير الشعر الحديث بعد اليوم ؟ هل يستسلم ! واذا استسلم ففي أي اتجاه يسير ، واذا قاوم فكيف يمكن ان تكون المقاومة بعد القضاء على عناصرها الواقعية ؟ واذا اختار طريقا ثالثا فما هو ذلك الطريق ؟ اسئلة حيرتني ، ولكنني لا املك الاجابة عليها ، انما الاجابة ـ التي يملكها الشعراء وحدهم ـ هي التي ستحدد طريق الشعر المعاصر ووجهته .

٧

الموقف من الحب

انـا شاعـر حـب جـوال
تعرفـه كـل الشرفـات
(نزار)

عشـرون عامـا في كتـاب الهـوى
ولـم ازل في الصفحـة الاولـى
(نزار)

نحن نعيـش في عـصر فـرويد : جمـلة قـد تحمـل معاني عديدة وقد تكون فارغة من المعنى ، ولكنها تشير الى انهيار الحواجز بين الحب والجنس ، وتدفع الى النظـر المستأنف ، في ما تحمله الالفاظ من المعاني في الظاهر ، وعلى أساسها يمكن أن نلحظ ضيـاع مصطلحـي « نسيب » و « غزل » أو نفسرهما تفسيرا جديدا ، ذلك لان الشعر الذي يعبر عن الحب ، لم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة ، وانما ينقل غابة متشابكة الفصون من العواطف والمشاعر ، وحين عبر المتنبي عن العلاقة بين الحب والموت ــ متجاوزا رؤيا نقاد عصره ومن بعدهم ــ في قوله :

متعينا بحسن وجهك ما دام فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا فان المقـام فيهـا قليـل

كان بذلك يفتح الباب الذي سيدخل منه الشاعر الحديث الى تلك الغابة الكثيفة ، ولهذا فاننا اذا استثنينا نـزار قباني ، وجانبا من شعر صلاح عبد الصبور ، لم نجد الحب يتخذ شكل موضوع شعري مستقل ، وانما هو ذائب فـي التيار الشعري جملة .

وقد اكثر نزار الحديث عن الحب ـ معتبرا اياه عالما ذا ابعاد متميزة تكفل له الوجود المستقل ـ في شعره ـ حتى سماه بعضهم « شاعر الحب » وسماه آخرون « شاعر المراة » ، أو غير ذلك من تسميات ، وكان بعضهم يرى أنه يرسم بهذه التسميات المعلم الذي يميز الاتجاه الشعري عند نزار ، كما كان البعض الاخر يرى أن نزارا شغل بقصة الحب حتى الهته عن القضايا الكبرى في العالم العربي . وكلا الامرين لا يعنيان شيئا لهذا الفصل ، الذي يمثل نظرة مستأنفة في شعر الحب عند نزار .

هل كل نزار شاعر حب ؟ لا اظن أن من الخير الاسراع في الاجابة على هذا السؤال بالايجاب أو بالسلب ، وعلينا أن ننتظر ونطيل لحظات الانتظار ، حتى نقع على نقطة « الكشف النفسي» التي ظل نزار يراوغ ويماطل في مواجهتها، ويتهرب من التحديق فيها ، أعواما ، ونقطة الكشف هذه تلتمع في قصيدته « الرسم بالكلمات » وهي في ديوان بهذا الاسم نفسه ، وفيها يقول :

لم يبق نهر اسود او ابيض　　الا زرعت بأرضه راياتي
لم تبق زاوية بجسم جميلة　　الا ومرت فوقها عرباتي
فصلت من جلدالنساء عباءة　　وبنيت اهراما من الحلمات

.....

ماساة هارون الرشيدمريرة　　لو تدركين مرارة الماساة

.....

الجنس كان مسكنا جربته　　لم ينسه حزني ولا ازماتي
والحب اصبح كله متشابها　　كتشابه الاوراق في الغابات
انا عاجز عن عشق اية نملة　　اوغيمة.. عنعشقاي حصاة
مارست الف عبادة وعبادة　　فوجدت افضلها عبادة ذاتي

.....

كلّ الدروب امامنا مسدودة　　وخلاصنا في الرسم بالكلمات

واحب أن أسارع الى نفي ما قد يثور في فهم القارىء من ايراد هذه الابيات ظانا انني اتخذها اعترافا ذاتيا يومىء الى حال من العجز ، أو أعدها مؤشرا على مرحلة من مراحل العمر ، فما لهذه الغاية اوردتها ، وانما انا ارى فيها لحظة كشف ، لحظة اضاءة ، كان نزار يومىء اليها ايماء سريعا من قبل ، وكنا نمر بتلك الايماءات عابرين ، ترى ماذا عنى بقوله ـ في دور مبكر ـ مخاطبا احداهن : ((**فاذا كنتِ واقعا لا اكون**)) (ديوان طفولة نهد) ، وبقوله : ((**فحياتي كلها شوق الى حرف جديد**)) (ديوان قصائد) ، وبقوله : ((**ابحث في جوف الصدفات عن لفظة حب لم تلفظ**)) (ديوان حبيبتي) ؟ أليس هذا دليلا على أن مشكلة الصراع بين المرأة وبين الرسم بالكلمات (اي الشعر) ليست جديدة ، لانها حين تصبح هي ـ اي المرأة ـ واقعا في حياته يمحي وجوده (اي وجود الشعر) ، ايهما يختار ؟ لقد كان واعيا بأنه اختار ما يريد منذ البداية ، وأنه اتخذ الجنس مسكنا ، واصبح الحب كله متشابها . وعلى ضوء هذا الصراع الطويل بين الحرف والجنس نستطيع أن نتصور مقته للمرأة « المدمرة »، التي لا تستطيع ان توحي له بالشعر لان غايتها هي أن تمتص نسغ الشعر في اعراقه ؛ على ضوء هذا الفهم يستطيع القارىء ان يقرأ قصائده « مصلوبة النهدين » و « طائشة الضفائر » و « همجية الشفتين » وغيرها مما يجري هذا المجرى ليكتشف ان خوف الشاعر من ضياع الحيوية الشعرية ـ لا من ضياع العفة والفضيلة ـ هو الذي يحدد للحب (ومن ثم للجنس) أبعاده وقيمه ، فنزار اذن لم يتحدث عن الحب ، بمعناه العاطفي الذي يظنه الكثيرون ، انما تحدث عنه بمعنى جديد حين جعله طرفا في قوتي صراع كبيرتين .

ويطيب لنزار أحيانا أن يقول للمراة ـ في لحظة غضب ـ انه خلقها ، ولكن نزارا هنا انما يردد معنى رومنطيقيا مألوفا ، ذلك لانه لم يخلق امراة أبدا ، اذ أنه لا يستطيع ذلك الا حين تكون المراة (بكامل شخصيتها ومكوناتها الجمالية والثقافية) صورة قصيدة ، وهي لم تكن كذلك ، وانما هي واحدة من كل متشابه وحسب ، « كلنا في مجامر النار نسوة » . غير أن أبسط شيء لديها قد يكون صورة قصيدة ، ينتقل على يدي الشاعر ليصبح قصيدة جميلة . ومن درس شعر نزار دراسة متدرجة ، وجد أن استغرابه الشعري بدأ أولا بتناول اشياء المراة ، والالوان التي تربط بينها وبين الطبيعة (مع تركيز خاص على النهد منذ البداية واستمر ذلك في شعره حتى النهاية) ثم أخذ التنبه يحرك نظراته نحو حالات المراة وحركاتها (وهي تمشط شعرها ، وهي تمر في المقهى ، وهي تنزل من السيارة ، وهي مضطجعة ، وهي ترقص ...) مع الالحاح على مزيد من أشيائها (قلم الحمرة ، المشط ، الجورب ، المانيكور ، المايوه الازرق ، ثوب النوم الوردي ، الصليب الذهبي ، الكم ، التنورة ...) مما يصح معه أن نقول انه كان « يبعثر » المراة ولا يلمها في خلق سوي ، كان يجزيء ، ويركز نظره على المفردات ، لان كل عنصر مفرد منها ، كان يحميه من المراة مكتملة ، اذ كان يجد فيه صورة قصيدة ثم يحوله ـ دون ريب ـ الى قصيدة جميلة ، كان يرى الجمال الطبيعي والمصنوع ، ويفتنه ، فيدخل في كونه (الفم ، الشفة ، الاسم ، الغرفة ، الظفر المصبوغ ، كم الدانتيل) دخول الطفل الذي تفتنه الفراشة ، ويعود جذلان لانه استطاع أن يقبض « شعريا » على تلك الفراشة ، وأقول « شعريا » لا لانفي المتعة الجسدية ، بل لأؤكد جانب التعبير ، والتصوير ، فان الدخول الى هذه الجزئيات ، لم يكن مما

يعني الشاعر كثيرا قبل نزار ، كما أن ابتكار الصور الملائمة لهذه المجالات الصغيرة ، والجراة في اللغة والصورة معا ، هما أقوى ما يميز هذا المنزع الشعري الجمالي (ثوبا كزوبعة الفل ، المساء شلال فيروز ثري ، مئزر خضل ثر المواسم ، يا كمها الثرثار يا مشتل ، وكر الخيط في شهقة نادمة ... الخ) .

ثم انتقل الشاعر من المرحلتين السابقتين الى مرحلة ثالثة هي الحديث عن مشكلات المراة ، فانتقل بذلك من أن يكون جماليا الى أن يكون سيكولوجيا ، ماذا تقول امرأة اكتشفت أن صاحبها يعاشر أخرى حين جاءت لزيارته (رسالة من امراة حاقدة) ، ماذا تقول حين تحمل ، والرجل المسؤول عن ذلك يدير ظهره لها (حبلى) ، كيف تعبر عن جوعها الجنسي لان الرجل النائم بجانبها ممددا كالثور لم يبلغ بها قمة الاكتفاء (أوعية الصديد ...) ، ثم كيف تتحول عن ممارسة الجنس مع الرجل الى ممارسته مع أنثى مثلها (القصيدة الشريرة) ... الخ ، ثم تتحول المشكلات نفسها لتصبح تعبيرا عن أوضاع متبادلة بين المرأة والرجل ،اتهامات متبادلة ، ثم اكتشاف النهاية في برود العاطفتين ، وفي فصم تلك العلاقة بالاقرار بالكذب والنفاق ، وفي هذه المرحلة ينتقل الصراع الى مستوى جديد ، (عصري في اكثر سماته) فيصبح الحب فيه طرفا ، والجنس طرفا آخر (وهو صراع في النهاية يؤدي الى أن يصبح الحب كله متشابها) . ومع أن الشاعر يصور ثورة المراة ــ هنا ــ على تقلبات الرجل ، فانه أشد ميلا الى تصوير مدى فتنتها بالرجل ، وتعلقها به ، وتذللها له ، ودورانها في فلكه ، وتلذذها بحركاته وأشيائه ، حتى ان احداهن لتقول وهو يشعل لها سيجارة (١) :

---

(١) يستطيع القارىء ان يراجع عدة قصائد بهذا المعنى في ديوان «حبيبتي».

رجل يمنحني شعلته   ما أطيب رائحة الرجل

ولما كانت المراة تفعل اي شيء من أجل ارضاء الرجل ، فان لديها ـ على عكس ما لدى الشاعر ـ قدرة على المصالحة التوفيقية بين الحب والجنس ، في اغلب المواقف . بهذا المعنى ـ وبمعنى آخر سيجيء تبيانه من بعد ـ يمكن ان يسمى نزار شاعر المرأة ، لانه ينصفها ، لانه ـ وهو يحاول أن ينصفها ـ يرى فيها محض امرأة ، لا فنانة شاعرة ، ذلك لانها في اقصى حالات الشاعرية تتمنى الفناء ـ حبا وجنسا ـ في الرجل .

فاذا تركنا عالم المشكلات ، وفيه أصابع ثقافية فرويدية واضحة ، وعدنا الى عالم الاشياء والحركات ، وجدنا الشاعر الجمالي طفلا (وان تزيا بثوب المراهق أحيانا) يلعب بتلك الاشياء كما يلعب الطفل بالدمى ، ويصور الحركات في اعجاب طفل يرى نيزكا لاول مرة . وهذا الطفل في نزار يقترب من تلك الاشياء والحركات ، وهو مصمم على ان لا يحترق ، وانما يريد أن يرجع وقد قبض على لحظة شعرية « اني احارب بالحروف وبالرؤى » ، هو يرى ويسمع ويلمس ، ولكن انبهار الطفل عنده لا يتجلى على أتمه الا حين تكون المرأة بعيدة ، ما أشد لهفة الطفل حين يقرأ خطابا جاءه من حبيبته ، أو حين يمني نفسه بأنه سيحضر عيد ميلادها (قبل أن يحضره) ، اننا هنا لا نحس لهفة الرجل ، بمقدار ما نحس لهفة الطفل ، وقد ظل نزار يموه بالمزج بين اللهفتين ، الى ان صرح عن الحقيقة الخفية ، ووضعنا في لحظات كشف أخرى في ديوانه « الرسم بالكلمات » فحدثنا أن الرجال كلهم اطفال :

لم تستطيعي بعد ان تتفهمي   ان الرجال جميعهم اطفال

وبهذه الصورة نفسها تراه المرأة التي تتحمل كل شيء من غضبه ،

فانت كالاطفــال يا حبيبي نحبهــم مهمــا لنا اساءوا

وفي لحظة كشف ــ تكاد تكون أسطورية ــ كتب نزار في هذه المرحلة خمس رسائل الى امه ، (لماذا في هذه المرحلة دون ما قبلها من مراحل ؟ . . .) وفي احداها يحدثهــا عمن عرف من النساء وعن العواطف وعن البلاد التي جابها :

ولم اعثر
على امراة تمشط شعري الاشقر
وتحمل في حقيبتها
الي عرائس السكر
وتكسوني اذا أعرى
وتنشلني اذا اعثر

هذه الطفولة الخبيئة ــ في معــالم تلك الرجولة ــ تتكشف الآن ، لتدلنا على سر المشكــلة ، انها لحظة اضاءة ، جعلت الاشياء والحركات ــ في عالم المراة ــ تبدو وكأنها ليست سوى دمى ، ومرة ثالثة يجيء الصراع بين الحب وعقــدة اوديب (١) ، وهــو صراع قــد حدد طبيعة الحب ، أيضا ، اذ رده رومنطيقيا خالصا : الحب ليس رواية شرقية ،

لكنه الابحــار دون سفينة وشعورنا أن الوصال محــال

ومن قبل بكثير قال احد رسل الرومنطيقية ، يوســف غصوب ، « لذاتنا في الشوق لا في الوصال » ولكن نــزارا تجاوزه بكثير ، حين افترض ــ منذ البداية ــ أن حقيقــة الحب في ان يكون الوصال محالا .

---

(١) ينكر نزار مثل هذه العقدة في قصيدة له ــ في أحد دواوينه الاخيرة ــ وأنا هنا لا استعملها بمعناها المرضي ، كما أن انكار نزار لها يتطلب تأملا جديدا .

هذه المراة ــ الام ــ ينبوع جمال وحب ، ولكنها هي التي وضعت الشاعر في وضع التمزق النفسي ، (وهو تمزق لا يظهر كثيرا على السطح لان الغرق في اللحظات الجمالية الكثيرة يحجبه) فهو في مشاعره ينتمي الى القديم ، كل النساء لديه « سبايا » ، وليس هو سوى شيخ بدوي يفصل لنفسه « عباءة » من جلودهن ، وهو في ثقافته وفكره يريد للمراة ان تتحرر ، رغم أنه يراها بسبب وضعه الاول مقيدة بأغلال الحب والجنس ، وقد رآها متحررة ، واعجب بتحررها ، راي « جانين » الفرنسية الوجودية :

تريد ان تختار ما تراه

تريد ان تمزق الحياه

ربما لم تكن جانين جميلة ، ولكنها كانت تعرف ما تريد (أو هكذا خيل للشاعر) ، وكان في انطلاقها معنى جديد ، تأمله الشاعر فاذا هو يحسدها عليه لانه لا يملك هو نفسه ان يكون كذلك ، مع كل توهمه انه ــ وهو الرجل الشرقي ــ لا يعرف للانطلاق حدودا ، صحيح انه اذا قيس الى المراة الشرقية بدا وكأنه يتمتع بحرية مطلقة ، ولكن هذا الشعور يتضاءل لديه ازاء جانين ، وكانت قصيدة « وجودية » هي المدخل الى « مذكرات امراة لا مبالية » ، وهذه اللامبالية ليست تلك الوجودية الفرنسية ، ولكنها شرقية ، وكل ما فيها من لامبالاة انها أرسلت خواطرها حرة في مذكراتها (واحيانا يتكلم نزار بالنيابة عنها ناسيا انها موجودة) وعبرت عن توقها الممض الى حرية الحب وحرية الجنس ، وهي رغم ما تلجأ اليه من محاكمات عقلية وتاريخية تدخل احيانا منطقة الهستيريا ، والمذكرات عادية تطرح مشكلة واحدة ، وتقترح لها حلا واحدا ، وابرز ما فيها انها تصور خوف المراة من الزمن ، خوفها من ان تصل الى مرحلة يكف فيها الجسد عن الاعتزاز بثماره ، وهي أحيانا توسع من الافق

الشعري للقصائد بطرح المفارقات القائمة خارج عالم المرأة (طيور تشرين ... القط ... الخ) ، وهي بمجموعها الكلي ثورة على الاب ، صريحة « هجائية » في طابعها :

ابي صنف من البشر
مزيج من غباء الترك ، من عصبية التتر
ابي أثر من الآثار ، تابوت من الحجر

ولكن في نهاية المطاف تبدو الثورة على الرجل والحاجة الى الرجل انقساما شيزوفرينيا ، (فصاما) قد لا يتأتى علاجه، مثل انقسام الرجل الشرقي بين قطبي التمسك العاطفي بالقيم القديمة والثورة العقلية عليها .

ولنا أن نسأل : هل خوف المرأة من الزمن (من الشيخوخة والموت) يقابله صراع مساو لدى نزار نفسه بين الحب والموت ؟ والجواب على هذا السؤال بالايجاب اذا تذكرنا ما قلناه من قبل ، وهو أن طبيعة شعر نزار كانت تكفل للطفل أن لا يكبر ، وأن يظل يتلهى بلعبه ، مستسلما الى عالم الواقع ، مستريحا الى الاجزاء الجميلة في عالم المرأة ، ولكن تصوره للمشكلة من بعد أصبح أشد وضوحا وصراحة ، ففي ديوانه « قصائد متوحشة » (١٩٧٠) يتكرر لديه التعبير عن الهزيمة ، وعن محاولة قراءة المستقبل بالنظر في الفنجان ،

مقدورك ان تمشي ابدا
في الحب على حد الخنجر
وتظل وحيدا كالاصداف
وتظل حزينا كالصفصاف

وسيظل نزار يتحدث عن الحب ، مستغلا طواعية اللغة الشعرية التي مرن قلمه عليها ، وسيظل يغير المواقف فحينا يتحدث الشاعر المحب وحينا يتحدث المرأة المحبوبة ،وسيظل

الحب بمعنى رؤية الجمال وضروب الصراع في الحياة والمشاعر هو الملاذ الاخير ، لانه وحده رابطة حياة .

اما صلاح عبد الصبور فانه حين أصبح شاعرا كان قد فقد القدرة على استعادة « فرحة الطفل » بالاشياء ، تلك الخاصية التي تميز شعر نزار قباني ، واذا كان يشترك مع نزار في الوقوف عند المظاهر الحسية من عالم المرأة ، مقلدا نشيد الانشاد : « وجه حبيبي غيمة من نور / شعر حبيبي حقل حنطة / خدا حبيبي فلقتا رمان ... فما ذلك الا لقاء عارض لا يلبث أن يضمحل » .

ذلك أن الطفل القروي الرقيق الحال ، ظل حين وجد نفسه في المدينة خجولا يحس بشقة كبيرة تفصله عن المرأة :

وانا لم ابرح القرية مذ كنت صبيا
القيت في رجلي الاصفاد مذ كنت صبيا

ومنذ طفولته كان يحلم بعسف القدر « وبالموت حين يدرك الحياة » ، فلما شب طالعه الموت الواقعي بفقدان الاب ، والاخ ، ومصطفى ابن القرية ، وقريبه محمد نبيل ، وبشنق « زهران » ، ... الخ ، ففشى الحزن وجه حياته ، والقى ظله على الوجود ، وخاصة اذا جن الليل ، وشعر بالوحدة ، هنالك يكون الحزن ضريرا ، طويلا كالطريق من الجحيم الى الجحيم ، ويصبح كلما مر الزمن الوانا وأشكالا :

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان ....
ثم بلوت الحزن حين يلتوي كافعوان ....
ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهب

فاذا تحدث صلاح عن الحب ، لم يكن حديثه عنه أغنية رقيقة شفافة ، وانما هو تأمل حاد ، متصل بحقيقة نظرته الفلسفية الشاملة الى الموت والحياة . وذلك الحزن

الذي يملك عليه رؤيته للاشياء ليس حزنا لحادثة او فاجعة، فهو يزول بزوالها او نسيانها ، وانما هو أيضا تابع من أعماق تلك الفلسفة ، فهو حزن لا يعرف ولا تدرك أبعاده ، حزن « لا تطفئه الخمر ولا الميـاه ... ولا تطرده الصـــلاة » هو حزن انساني لا فردي يتصل بتصور صلاح لوضـع الانســان في هذا الكـون ، ومن التبسيط أن يقال ان هـذا الانسان لا يمثل اية قيمة ، وأن ليس لوجوده معنى ، « ما الانسان ؟ ان عاش وان مات » ، الانسان مخلـوق شريف مناضل جميل حين لا يفقد الالفة مع أخوته أو حين لا يموت في قلبه « الانسان » ، ولكنه في النهاية هو الفارس القديـم (لانه يعيش في غير عصر الفروسية) ، وهو في النهاية مهزوم، كما انه هو الملاح الذي مات قبيل الموت « حين ودع الاحباب والاصحاب والزمان المكان » ،

عادت الى قمقمها حياته وانكمشت اعضاؤه رمال
ومد جسمه على خط الزوال ،

وهو سندباد الذي سئم التطواف ، والحديث عن المغامرات والاهوال . ليس هذا وحسب ، بل انه لا يمثل حقيقة واحدة تسمى الانسان ، وانما هو في كل مرحلة غيره في المرحـلة الاخرى ، ولهذا تتكثر « الأنا » عند الفرد ، ويغدو « الأنا » القديم مطاردا للأنا الجـديد ، واذا مشى « الأنـا » الجديد بثقة فيما صار اليه أصبحت « الذوات » القديمة قتلـى يجرجرها معه أينما اتجه ، وكلما حاول أن يتقدم خطوة ، بهظه الحمل ، فأصبحت مواقفه النفسية وقوفا عند محاكمة تلك المراحل ، فاذا كان شاعرا مثل صلاح أصبح جانب كبير من شعره ، ترجمة ذاتية ، واستعادة للماضي ، فاذا جاء المساء قام بجولة في تاريخه ،

اتحد بجسمي المتفتت في اجزاء اليوم الميت
تستيقظ ايامي المدفونة في جسمي المتفتت
اتشابك طفلا وصبيا وحكيما محزونا
يتآلف ضحكي وبكائي مثل قرار وجواب
اجدل حبلا من زهوي وضياعي
لأعلقه في سقف الليل الازرق
اتسلقه حتى اتمدد في وجه قباب المدن الصخريه
اتعانق والدنيا في منتصف الليـل ،

حتى اذا طلع الصباح تجمع « فأرا » في مخزن عاديات :

كي اتامل بعيون مرتبكه
من تحت الارفف اقدام المارة في الطرقات

اذن فهذا الانسان كائن غريب ضائع ، وفي النهاية شيء تافه ، يعيش في عالم « يموج بالتخليط والقمامه » ، « كون خلا من الوسامه » ، وتتقاذف هذا الانسان موجتان : الرعب والسآمة ، لتسلماه الى الهوة الاخيرة « الموت » ، حتى لتشرفان به احيانا على الانتحار . فالموت ـ رغم كل ما يقال في كراهيته ـ يظل هو الحقيقة الكبرى ، صحيح انه هو الطارق الغريب المجهول الذي يختار الاهل والاصحاب والاطفال ، والابرياء القرويين ، دون أن يقدم مسوغا لفعله ، ولكنه أيضا الحقيقة التي تختصر معنى الوجود الانساني في لفظتين ـ هما لفظة واحدة ـ « قضى » ، « قضت » ، وهو الخيار الوحيد الذي قد يعانقه الانسان لو قيض له أن يختار، بل هو الخيار النهائي ، لان الانسان حين يصبح حرا ، في اختياره ، سيختار ـ في الحياة ـ اخطاء أكبر ، وحياة أقسى وأمر ، واذن لقتل نفسه ندما (ثمنا للحرية) ، ففقدان الحرية هو الحرية نفسها ، ولا يستطيع هذا الانسان أن يمتلك ناحية الحرية المطلقة الا بالموت :

أين يقع الحب في اطار هذه الفلسفة ؟ :

الفارس القديم ، دون كيشوت هذا العصر ، يحس أن الحب لم يعد كما كان ، الحب في هذا الزمان خاضع للتحول، فاذا أحب الفارس اليوم فمن يدري ــ في الغد ــ هل يكون في العيون وجدها أو يكون فيها حقدها ، وفي القديم كان الحب « يخضع للترتيب والحسبان » كانوا يقولون ، نظرة فابتسامة فسلام .. الخ ، أما اليوم فان العاشق العصري قد يلتقي بمحبوبته « من قبل أن يبتسما » ، وقد يذوق العاشقان ما يذوقانه قبل أن يشتهياه ، فالحب لحظة شبق، تضيع قبل أن تتحدد ابعادها أو يعرف المارسان لها أحدهما الآخر ، وهذا ما حدث للشاعر ذات يوم في فينا ، ومع ذلك فانه أحب تلك اللحظة ، ووجد فيها انفراج حزنه المقيم ، وحمد الله (رغم نقمته على السماء) على ما قيض له من شعور ــ ولو عابر ــ بالحياة :

تبارك الله الذي قد ابدعك
واحمد الله الذي ذات مساء
على جفوني وضعك

وواضح ان الشاعر هنا ، يتحدث عن الحب ، وهو يعني الجنس ، ولكنه حين يتحدث عن الحب بمعناه المطلق فانه يجد فيه قوة كونية ، وان عجزت أن تتغلب على الموت ، تستطيع ان تكون ملاذا منه ، وفردوسا الى أن تنتهي رحلة الانسان الى شاطىء المنون ،

الحب يا حبيبتي اغلى من العيون
صونيه في عينيك واحفظيه
الحب يا حبيبتي مليكنا الحنون
كوني له سميعة مطيعه

الحب كالشعر ، كلاهما يولد بلا حسبان ، وكلاهما قهار ، هذا حين نتأملهما بمعزل عن الموت ، اي حين نقبل على الحياة ، رغم ما فيها من رعب وسأم ، ولكنهما يحوران ــ على ضوء الحقيقة الكبرى ــ شيئين آخرين ، حينئذ يخوننا الحب كما يخوننا الشعر ، ونغدو ولا ملاذ ، حين يلتقي انسانان منهوكان عليلان ، ويتوهج قلباهما ، يولد شيء في الظلمة ، فيتلاصقان ويتعانقان ، ثم ...

ثم خبا لم ندرك شيئا
وتهدل كفانا ، اغضت عينانا
ولان الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن نجني حتى الحب ....

ان الحب قد يكون قوة تبدد الحزن ، وتسقطه من نفس الشاعر كما تسقط الاوراق عن الشجرة ، ولكن هذا شيء آني ، حين يقترن كل ذلك بالتفكير في الموت ، وفي الحياة التي يمتلك طرفاها الرعب والسأم ، وهذا وان كان وليد فلسفة وجودية عامة ، فانه وليد الاحساس بصدمة ذاتية أسقطت الشاعر فوق الزمن في مطلع الصبا ، وفي الكلمات الآتية صورة تلك التجربة :

في ليلة صيف
وقع احد الشعراء البسطاء
انغاما ساذجة خضراء
ليناجي قلب الالف
لكن كفاً معشوقته قد مزقتا اوتاره
صارت انغام الشاعر خرساء
فاذا نطقت كانت سوداويه ،

بل لعل هذه الصدمة الذاتية هي المدخل الى تلك الفلسفة ، فيكون الحب هو الذي رسم للشاعر صورة الانسان والكون، والموت والحياة .

ان شعر صلاح في تطوره يشير الى انه اخذ يستخدم العادي في التعبير عما هو غير عادي ، أعني استخدام شؤون الحياة اليومية ، للتحليل الدقيق ، للاوضاع النفسية المعقدة، المركبة ، ولعل هذا هو الذي مهد لنقلته الى المسرح الشعري ، وفي هذا الجو الجديد ، جو المسرح ، تعبير عن الحب يستحق وقفة أخرى ، ولكني لا اجد ذلك ضروريا في هذا المقام ، اذ انه ليس في منهج هذه الدراسة اقتحام ميدان الشعر المسرحي .

وقد يطول بي القول لو أردت أن اعرض للحب عند البياتي ، في مراحله ووجهاته المختلفة ، ولهذا اقتصر هنا على وجهة واحدة ، هي أكثر شيء بروزا في المراحل الاخيرة من شعره : ربما كان الحب في شعر البياتي قوة موحدة ، تربط بين الشاعر والكون ، وتصل ما بينه وبين الاخرين ، وتخلق علاقة بين الواقع واللاواقع ، ولكن مجاورته للكره ، تجعل قوة التوحيد « أملا » لا حقيقة ، ذلك لانه محتاج للكره من أجل الثورة ، ولهذا فانه حين يحس نوازع النقمة والغضب على الفساد ، والشرور ينكمش الحب الى حد التلاشي .

من اين ياتي الحب ، يا حبيبتي ، ونحن محكومون بالاعدام

... محاصرون منذ الفي عام

نحاول الخروج من دوائر الاصفار

وحين يفسح الغضب والنقمة الطريق للحزن الصوفي تتسع دائرة الرؤيا ، ويصبح الحب قوة كونية خفية لا تبيد ، ويمثل

الحبيبان طرفي المعضلة اللذين لا يلتقيان: اعني الانتظار والبحث ، أو البحث والانتظار ، (اي انه اذا كان أحدهما منتظرا سار الآخر في البحث عنه ، والعكس) ، وتتعدد الرموز (عائشة ـ عشتاروت ، أوفيليا ، لارا .. الخ) لتشير الى حقيقة واحدة لا تتعدد ، هي المحبوب (أو الحب) الذي ضاع ولكنه لم يمت ، بل هو يحل في كل مجال ، ويتراءى في صور وأشكال ، (فراشة ، نجمة ، شجرة ... الخ)

عائشة تبعث تحت سعف النخيل
فراشة صغيره
تطير في الظهيره
ها هي ذي ترشق بالقرنفل الاحمر وجه الموت
تقول لي : تعال
خذني على ظهر جواد الليل والنهار
الى سهوب النار
راعية لغنم القبيله
خذني الى مدينة الطفوله
فانني أموت من كوني لا اموت ...

فهذا الخلود دون اتحاد بالمحب هو موت ايضا ، ولهذا كان ذلك البحث الدائب الذي لا يعرف الاعياء طلبا للاتحاد ، ليتم به انتصار الشاعر على الزمن والموت ، وحين يدنو المحب من لحظة الوصول ، ينزل بين الروحين (أو الجسدين) حجاب يحول دون ذلك الاتحاد :

ارسم صورتها فوق الثلج ، فيشتعل اللون الاخضر
في عينيها والعسلي الداكن ، يدنو فمها الكرزي
الدافىء من وجهي ، تلنحم الايدي بعناق ابدي
لكن يدا تمتد فتمسح صورتها ، تاركة فوق
اللون المقتول بصيصا من نور لنهار مات

وهكذا يظل الانسان « الشاعر » يكابد هذا الطواف في المنفى (الفردي والكوني) ، مفتشا مسائلا ، في توق محموم ، وان كان شيخ المعرة قد قال له ـ بنغمة مؤيسة :

اياك والسؤال
فلن يرد جبل « التوباد »
لسائل جواب .

هذا الاتحاد الذي جعله البياتي مستحيلا ، كما جعله بديلا عن كل اخفاقات الحب في الواقع ، هو نفسه مطلب حياتي ، وجودي ، فلسفي ، لدى الشاعر الحديث ، ولهذا فانه يتأتى له ، ويحاوله ، عامدا أو مداورا ، من زوايا مختلفة ؛ وهو عند أدونيس ـ مثلا ـ يمكن أن يتم عن طريق الحب الجسدي ـ ، كما تعبر عن ذلك قصيدته « تحولات العاشق » (١) ، حيث يمكن أن يولد من هذا الاتحاد نفسه كل شيء : الطبيعة ، والفصول ، والاطفال ، والمعجزة التي لا تتقيد بقوانين الطبيعة ، بل « والحب الآخر في الحب » ، :

طامح جسدي كالافق واعضائي نخيل
تدورين فيَّ
اقطف تحت صدرك ، ايبس وانت ريحاني والماء
كل ثمرة جرح ، وطريق اليك
اعبرك وانت سكناي ، اسكنك وانت امواجي
جسدك بحر وكل موجة شراع
جسدك ربيع وكل ثنية حمامة تهول باسمي

فالحب الجسدي عند أدونيس ـ كما هو عند السرياليين ـ « يختصر كل عجائب الكون وكل قوى الوعي وكل اهتزازات الشعور » ، وهو الذي يمكن المحب من

---

(١) انظرها في ديوانه « كتاب التحولات » : ١١١ ـ ١٦٦ .

مبارحة ذاته والخروج من الحب النرجسي : « اتبرأ من الارض واجيئه وحيدا عالقا بنفسي » ، والمراة في هذا الحب قادرة ــ كما هي عند ايلوار ــ على أن تصبح حقيقة متألهة ، الا أن ادونيس يضيف الى ذلك حركة مضادة ، اذ يجعل الرجل ايضا قادرا على الخلق : « كما خلقتك اشتهيتيني ، كما شئتك انسكبت في » .

وفي هذا الزواج الجسدي (حيث الزوجان : كل منهما لباس للآخر) ، معاملة مع الموت من عدة وجوه ، التزيي بالموت ، الانتقام من الموت ، الاتحاد مع الموت ، الانفصال في الموت عن الموت ، وفي مثل هذه المواقف يصل المرء الى نتيجة واحدة ، وهي ان الحب والموت سيان ، فان لم يكونا كذلك فهما منطقتان ــ بالمتعة ــ متجاورتان :

هل الحب وحده مكان لا ياتيه الموت ؟
هل يقدر الفاني ان يتعلم الحب ؟
وماذا اسميك يا موت ؟ !
بيني وبين نفسي مسافة
يرصدني فيها الحب ، يرصدني الموت
والجسد عمارتي
من اعماق الاشياء الفانية اعلن الحب
ليبير ، ليبيرا ، فالوس ....

وفي مثل هذا النوع من الفناء ، قد يتلاشى الجسد ، (بل لا بد له أن يتلاشى) ولكن شريعته باقية ، وعندما يسأل الحب ، هنا ، ماذا تفعل أيها الحب ، يجيب :

اعارض الارض

اي يقف وحده حقيقة شاهرة ــ مع الموت ــ في الحكم على الوجود الماضي الى الفنــاء .

وهذا الاتحاد عند محمود درويش هو سر شعره ، الا انه اتحاد من نوع آخر ، انه وحدة الشاعر والام والحبيبة والارض في نطاق واحد ، دون انفصال . واذا لم يغد هذا الاتحاد في شعر محمود مفهوما بحدوده المميزة ، ظن القارىء انه قائم على التلاعب بلفظة « الحبيبة » والالغاز بها للتمويه . وقد يذكر محمود اسماء واقعية لحبيبات ، ولكن هذا يجب الا يصرفنا عن رؤية المعنى الكلي الذي يرمي اليه ، سواء اكان تعبيره ــ حسب قوله ــ : باللغة الصافية أو اللغة الدامية أو اللغة النائمة أو اللغة الضائعة ، فان « المعبودة » واحدة لا تتغير ، ابتداء من بطاقة التشريد حتى كل محاولة للعثور على الهوية ، تلك الهوية التي لن تتحقق دون الوطن :

....

لم اجد في الشجر
خضرتهـا
فتشت عنها السجون
فلم اجد الا فتان القمر
فتشت جلدي ، لم اجد نبضها
ولم اجدها في هدير السكون
ولم اجدها في لغات البشر

وهذه الارض المعبودة ذات عينين ساحرتين ، هما حينـا هجرة ، وحينا منفى ، وحينا عودة ، وحين يمثلان العودة ، يتجلى المستقبل في اكمل بشاراته :

ــ من يرقص الليلة في المهرجان
ــ اطفالنا الآتون
ــ من يذكر النسيان
ــ اطفالنا الآتون
ــ من يضفر الاحزان ، اكليل ورد في جبين الزمان
ــ اطفالنا الآتون

عندئذ يموت المحبان ــ مسرورين ــ في ضوء موسيقى الاطفال الآتين ، وهذا يعني أن فرحة الحب ، موصولة ، بفرحة المستقبل ، وأن ليس ثمة حب مجرد يعيش ، في المطلق ، كما يعيش حب البياتي ، أو كما يحاول أن يعيش حب أدونيس .

ولا بد أن يختلف تعبير المراة عن الحب ــ ولو نظريا ــ عن تعبير الرجل ، حتى حين يحاول ان يتقمص دور المراة (كما يفعل نزار قباني) . ولكن يجب أن نتذكر انه في خلال الثلاثين سنة الماضية ، قد تم تطوران كبيران ــ الى جانب تطورات اخرى ــ وهما تطور وضع المراة ، وتطور فكرة الحب ، ولهذا فاننا حين ندرس شعر المراة ، قد نتارجح بين أدنى درجات السلم واقصاها ، فشعر نازك ــ مثلا ــ من هذه الناحية ، قد يتلخص في كلمتين : تعال ــ لا تجيء ، أو « لنلتق ... لنفترق » ... لانه قائم على تصور الخوف من التغير (ومن الزمن) ــ كما بينت في فصل سابق ــ . وتمثل فدوى طوقان جميع هذه المرحلة ، وتضيف اليها أشياء كثيرة تتصل بعالم الانثى ، حين يكون المجال هو الحب ، أو تجربة الحب ، فهي مثل الرجل حين ترى أن الفن نوع من التخليد للمحبوب : « ربيعك باق بشعري فما ينتهي » ، الا انها تختلف عن الرجل في تحليل عاطفة الغيرة ــ مثلا ــ (١) ، وفي تحليل معاني العبودية ، فالرجل قد يقول للمراة : سيدتي ، أميرتي ، مليكتي ، ولكنه في النهاية ، لا يعني بدقة ما تحمله هذه الالفاظ من معان ، أما المراة فان كل لفظة من هذا القبيل مقيدة لها مرهونة باخلاصها ، ولست أريد أن الجأ الى التعميمات فأقول : ان المراة أشد اخلاصا ــ في الحب ــ من الرجل ، وانها من ثم أكثر منه وفاء ، ولكني قد أقول : انها لا تتفلسف كثيرا حول الحب ، كما

(١) انظر ديوان وجدتها (بيروت : ١٩٦٢) : ٨٤ .

يفعل الرجل ، بل هي أكثر التصاقا بالواقعية ـ في الحب ـ منه ، واذا كانت فدوى هي المثال الذي اختاره لتأييد هذا الزعم ، قلت : اننا نصادف لديها سؤالا خالدا هو : ما انت ؟ (بدلا من : من انت ؟) وبين « ما » و « من » يكمن كل الفرق في تحديد هوية الحب :

اسال ما انت ؟ سمعت الرياح
تقول لي في مثل همس القدر
انك يا حبي نشيد الخلود
وانني صداك عبر الوجود

وفي هذه المرحلة التاريخية تغدو « سرية » الحب أمرا ضروريا ، لانها جزء من طبيعة تلك المرحلة ، ولانها اكثر دلالة على الوفاء .

ورغم التطور الزمني ، تظل المراة أقدر من الرجل في التعبير عن احساساتها العميقة حين يطري جمالها رجل ما (١) ، أو عن العيش في سجن الحب ، او في تقديس الامور المشتركة بين المحبين (٢) :

من الراي اذ نلتقي عنده يا حبيبي
من الفكرة الواحدة
من الشعلة العذبة الخالدة
ومن الف حلم ندي جميل
واشياء اخرى تقاسمتها
واياك ، نسيانها مستحيل

---

(١) انظر ديوان وجدتها (بيروت : ١٩٦٢) : ١٠٦ ـ ١٠٧ .
(٢) المصدر السابق : ٤٢ .

ثم ان المرأة أقل عنفا من الرجل في الاتهامات المتصلة بالخيانة أو التنكر للحب ، ولكنهـا من وجهـة أخرى أشد من الرجل رأما للطفولة فيه .

وتميز فدوى ــ بقوة ــ بين الحب والود ، فالاول متصل بارتعاشات مبهمة تبدأ في الطفولة :

« تحبني » ؟ تاريخها عندي قديم
قبلك من سنين ، من سنين
نشدتها ، بحثت عنها في طفولتي
نشدتها اذ كنت طفلة حزينة ، مع الصغار
عطشى الى محبة الكبار
وكنت اسمع النساء حول موقد الشتاء
يروين قصة الامير ، اذ احب بنت جاره الفقـير
احبها ؟ وترعش الحروف في كياني الصغـير
اذن هناك حب ؟
هناك من يحب ، من تحب !!

وأما اللفظة الثانية ، فانها تلحق بالصداقة ،

تحبني ؟ لا . ردها
دع لي ، صديقي ، ودك الكبير
اعب من حنوه في دربي الطويل

غير أن لفظة « الحب » نفسها ، قد تلقي في النفس ظلالا متفاوتة ، من المعاني ، كما انها ــ ككل شيء آخر في هذه الحياة ــ خاضعة لحكم الزمن :

يوم ، وتعرى الكلمة الناعمه
من ظلها ، من سحرها الباني
يوم ، ويبدو وجهها الثاني
عبر مسافات جليدية
خلف متاهات ضبابية ....

مثلما أن « ظاهرة الحب » نفسها قد اصابها التغير بفعل الزمن ، فجفت ، واصبحت قاصرة على العلاقات الجسدية :

الحب عند الآخرين جف وانحصر
معناه في صدر وساق ....

وتشارك سلمى الخضرا الجيوسي في كثير من مظاهر هذه المرحلة التاريخية ، فهي ايضا حيية ، لا تسعفها الجراة على البوح

خانت جراة البوح الرحيمة
وبسالة الشكوى قوانا
فخلت اغانينا من الآهات ، واختنقت رؤانا

ولعل هذا الخجل هو الذي يجعلها تعتمد صيغة الجمع في الحديث عن نفسها :

وهواك ملء فؤادنا ، هذي حنايانا رفيف من عباده .

وتعارض سلمى بين الجمال والحب ، وخاصة في قصيدة « شودان » ــ وهو رمز للفتى الجميل ــ الذي حرك جماله دخائل الاعجاب ، ولكنه لم يترك حبا :

سيمضي لن يراه الليل سهدا في مآقينا
ولن يشرب من آهاتنا حسره
ولا من دمعنا المغلوب في اعماقنا قطره
ولن يمتص من اوراد خدينا التلاوينا

وتعود سلمى الى رمز « شودان » حين تريد ان تصورالتوحيد بين الجمال والموت ، فيصبح الحب بذلك والموت متطابقين . وتضيف الشاعرة تجربة اخرى حين تستغل صور السفينة او المركب ، وما يتعلق بهما من شراع وقلع ومجداف (وهي

صور تتردد عند فدوى أيضا) لتعبر بالسفينة الفارقة عن الموت المنقذ ، من حياة تحول فيها الحب عن طبيعته السمحة :

تغوص سفينتي في البحر ، تغرق لا انجيها
صقيع الليل ، يا ويلي ، يكدس ثلجه فيها

ذلك أن الحب قد استحال الى برودة قاتلة . فكل شيء هامد ، وكل شيء يشكو الصقيع :

صقيع الليل مد جذوره عندي
وعشش في شغاف القلب
من ينجيك من بَرْدِي !!

وقد اجتمع تغير الحب مع ضياع الوطن والهوية ، فاذا العالم كله ميت ، والبرد « قد عشش في عرق الرحم » .

وليس من المستغرب ان تتجاوز المرأة الشاعرة ــ في هذه المرحلة ــ كل ما قد يتصل بالحب الجسدي ، فلا تقف عنده ، وأن كان بعض الشواعر لا يجدن حرجا في استخدام بعض الصور الجنسية . وسيظل الشعر ــ اذا قيس بالقصة الطويلة أو بالمسرحية ــ من أقل الالوان الادبية تنويعا في موضوع الحب ، بحكم جوهره وطبيعته .

٨

الموقف من المجتمع

يكاد كل ما جاء في الفصول الاربعة السابقة : حول الموقف من الزمن والمدينة والتراث والحب ، ان يمثل جوانب من علاقة الشاعر بالمجتمع ، فليس لدي عذر في اختيار هذا العنوان الكبير لهذا الفصل ، الا الرغبة في الكشف عن سمات وقضايا اخرى ، لم اتعرض لها من قبل ، وان كان بعضها مما المعت اليه ــ بايجاز ــ في الفصل الثالث .

هل يمكن ان يمثل الموقف من المجتمع قضية ؟ الجواب على ذلك بالايجاب ، وحين يكون الامر كذلك ، تنحصر المسألة في شيئين : هل يجوز ان يكون الفرد في صراع مع المجتمع ، وهل هناك شيء اسمه الصراع بين الطبقات ــ في المجتمع الواحد ــ ؟ ومع ان كل هذا يعد تبسيطا شديدا ، للواقع الاجتماعي ، فان هناك من يعتقد دون ريب ان الفرد والمجتمع يمثلان طرفي صراع ، كما ان هناك من يثبت ، ان الوضع الانساني كله ، لا يتعدى الصراع بين الطبقات في المجتمع الواحد .

ولناخذ **القضية الاولى** : الصراع بين الفرد والمجتمع ، (وما اقساها من حقيقة !!) اذ كيف يمكن للفرد ، ان يقف هذه الوقفة التي تنبىء عنها البداية بأنها خاسرة ، ومع ذلك ، فان نجيب محفوظ ، حاول في « اللص والكلاب » ، أن يصور هذه الفكرة ، وكانت النهاية مرصودة في البداية ، فان الفرد منهزم قبل ان تبدو امارات هزيمته ، اذ من ذا الذي يستطيع ان يقول ــ ولو على نحو من التنبؤ الخاسر ــ ان الفرد هو

الذي سينتصر في النهاية ؟!! تلك حقيقة تتجاوز القول ـ على نحو من تصور **كافكا** ـ بأن الفرد محكوم ، دون ان يعرف من هم حكامه ، ومن هي المحكمة التي تدينه ، وما هو الذنب الذي يحاكم من أجله ، وما هي التهمة الموجهة اليه ، سوى تهمة « الوجود » أو كما يقول **زكريا تامر** في احدى قصصه : « اذا كنت بريئا فلم ولدت » ؟؟....

الصراع بين الفرد والمجتمع ؟... طرفان في المعادلة لا يستويان ، ومع ذلك فاننا نسمع **ممدوح عدوان يقول** ، في مقدمة ديوانه « الظل الاخضر » : « ان الفنان اذ يكتشف صفاءه ، يكتشف عكر العالم ، وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم .. وهذا الاصطدام يولد الشرارة المضيئة للعالم ... ان الفن ينبع دائما من هذا الصدام ، من الرغبة في أن لا يفقد الانسان صفاءه .. ويصبح هذا الهم الذاتي جذرا لهموم الناس جميعا » . ان هذا التصور لفردية الشاعر ، ولمعنى هذه الفردية ، هو نفسه الذي يلهم ممدوح عدوان قصيدة مثل « العابرون كالرعد » (١) ، حيث يدخل الفرد ـ رغم تفرده ـ فيالخلايا الاجتماعية ، ويستمد القوة منها : كانت الجماعة تجري كرفوف النحل ، مع جوعها وحفائها وعرقها ، وهي تردد الحمد للاله على ما وهب ـ أيا كان مقدار ما وهب ـ وكان مضاؤهم وهو يقع في اذن المتسمع لحركتهم يشبه صوت حوافر الخيل ، او صوت الاذرعة النابضة ، وكان الشاعر يتسمع الى تلك الحركة وهو ما يزال مبدد المشاعر ، مشغول النفس بترقب النساء اللواتي يطرقن الابواب « بحثا عن لقاء فحول » وببناء سجون الوحدة المعتمة ، ولكنهم حين رآهم استيقظ ، فاستنكر هربه ، وبصق على الجانب الممسوخ من حياته ، واخذ في النهوض « فذابت الجدران » ، وسار مع الجماعة يعبر التاريخ
« فذابت الجدران » وسار مع الجماعة يعبر التاريخ

(١) ديوان « الظل الاخضر » (دمشق : ١٩٦٧) : ٧٧-٨٣

كالرعـد ، حافيا كواحـد منهم « يزحف الايـام بالاقـدام والايدي » .

وهذا الذي يتحدث عنه ممدوح ينبئنا ـ بكل صراحة ـ أن الصراع بين الفرد والمجتمع ، ليس تعويضا عن السير في المجتمع ، حين يأخذ المد الطاغي مجراه ، وقد نقول ان ممدوح عدوان قد بسط المشكلة ، ووضعها في جو شعري ، مصورا مرحلتين متعاقبتين : مرحلة الاغتراب ، ومرحلة وجدان الهوية الاجتماعية . فكيف يكون الوضع بالنسبة لشاعر كان يجد هويته أولا ثم بسبب عوامل متعددة أحس بالاغتراب من بعد ، وبفقدان تلك الهوية ؟ المشكلة هنا تمثل ازمة غير التي يتحدث عنها ممدوح ، لانها ليست مجردصراع متافيزيقي بين صفاء الشاعر وكدر العالم ، ذلك الصراع المتافيزيقي يعني أن كل شاعر اصيل لا يستطيع ان يعبر عن مجتمعة قبل ان يكتشف ابعاد ذاته ، ويبدو أن ليس بالتالي من تناقض حاد لأن المجتمع ليس بحاجة الى أفراد (فنانين او مفكرين) ليست لهم هويات مميزة داخل ذلك الاطـار الاجتماعي الكبير .

ويبدو لي انه لا بد لوضع هذه القضية في موضعها الصحيح من أن نميز ـ في الصراع بين الفرد والمجتمـع ـ مواقف متفاوتة : فهناك الغربة (أو الاغتراب) وهناك الثورة على المجتمع ، وهناك التأقلم بالمناخ الاجتماعي ، وهنـاك العزلة الكلية عن المجتمع . فالغربة تتم في نطـاق المجتمع (لا خارجه) ، ولهذا فانها رغم ما يصاحبها من آلام وخيبة ، لا تحول بين صاحبها وبين خدمة المجتمع ، والثورة ليسـت سوى اصطدام بالنقائص التي يعاني منها المجتمع ، وليست محاولة لتحطيمه ، وانما هي محاولة لتنبيهه او ايقـاظه او تطويره ، والثائر في مثل هذه الحال ، يصارع من اجل ان يحقق الانسجام الاجتماعي ، علـى نحو اشد فعالية من المغترب ، وان كان مطلب الأثنين واحدا ، وقد يكون التأقلم

بالمناخ الاجتماعي ايمانا مطلقا بالواجب ، (كالسير في ركاب حزب أو جماعة) ، وعندئذ ربما لم تتعرض طبيعة الخدمة الاجتماعية للمحك ، الا قليلا ، وذلك حين يختل الايمان المطلق ، أو حين تصطدم مصالح الجماعة بمصالح جماعة أخرى ، وعندئذ قد يكون ما سميته « زاوية الرؤية » خاطئا أو محدودا ، واما العزلة الكلية عن المجتمع ، فهي فرض ربما لم يكن له وجود في الواقع ، ولكن هنا سلمنا بوجوده ، فانه يعني في حال الشاعر « غيابا تاما » عن معالم المرحلة التي يعيشها ، والحقيقة أن هذا الغياب التام نسبي ، وهو في أردأ صوره انحياز للثانويات وهرب من الضرورات والجوهريات .

مثل هذا التصور يقربنا كثيرا من مفهوم الالتزام ، فلنعد الى ممدوح عدوان ، الذي يعلق على حديثه عن الصراع بين الفرد والمجتمع بقوله : « هل قلت شيئا ينافي الالتزام ؟ » ثم يجيب على هذا التساؤل قائلا : « ان لم تعط في حالة كهذه أدبا ملتزما ، فانك لن تعطي التزاما صادقا في حياتك . فالالتزام ليس استجداء التصفيق ، والاهتمام بالناس لا يعني كتابة قصائد التعزية . للشعر وظيفة واحدة هي الدفاع عن انسانية الانسان في هذا العالم ـ كما يقول الشاعر ماياكوفسكي . . . » .

وحين نقبل هذا المفهوم لوظيفة الشعر ، علينا أن نضيف : ان انسانية الانسان ليست قيمة مصمتة ، وانما هي واقع أصيل ، يتأذى بشتى الاعتبارات : هي حتمية يؤذيها الاهمال والانغلاق والخطأ في زاوية الرؤية ، والخوف من التطور ، وكثير غير ذلك ، ولكن أكثر ما يؤذيها أيضا الايمان بالتفاوت الطبقي (اي ضياع العدالة الاجتماعية ، وعدم الوعي على التمييز العنصري او اللوني ، وتمجيد القوة لمجرد انها قوة يسحق فيها الضعيف والفقير ، ويضيع الحق الانساني ، . . . الخ) .

وهي من ثم ــ رغم واقعيتها ــ قيمــة مطلقة ، وكل خروج عنها يمثل شرخا او جرحا في وظيفة الشـعر ، واذا كان الامر كذلك فان الالحاح على صراع الطبقات ــ في المجتمع ــ اهم بكثير من الالحاح على الصراع بين الفرد والمجتمع ، لان الاول يحقق مفهوم الالتزام ، أكثر مما يحققه الثاني ، واذا كنا نقول ان الالتزام يكاد لا ينعدم ، فيجب أن نسارع ايضا الى القول ، بأن درجات الالتزام متفاوتة ، وفي كل موقــف يتضح هذا التفاوت ، سواء أكان ذلك الموقف صورة للعلاقة بالزمن او بالمدنية أو بالتراث أو ... الخ ، فالشاعر الذي يرى في علاقته بالزمن صورة التجدد ، ويستشرف في رؤيتــه للمدينة صورة الحضارة التي تكفل سلامة انسانية الانسان، ويستطيع في موقفه من التراث أن يربط بين الماضي والمستقبل، ربطا لا يطغى فيه أحدهما على الاخر ، هو أكثر التزاما ممن يقع دون ذلك في تصوراته وافكاره .

ولعل خير ما يلخص حقيقة الامر ان يقال ان الالتزام هو الجانب الايجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع، وهي ليست علاقة أخذ او عطاء ولا علاقة انصهار أو ذوبان ، وانما هي علاقة تطابق ، فقد يصف الشاعر البحر لانه احب منظره ، او تأثر بروعة امتداده ولكنك تحس وهو يتحدث عنه أنه يعبر بذلك عن حرية الانسان ، أو عن عمق الوجود الانساني أو سعة التجارب الانسانية ، دون ان يصرح ــ في الحالين ــ مخبرا أو مقررا ــ بهذه الرابطة الوثيقة السرية بينه وبين البحر ، وتكون كل حركة او صورة أو موجــة موسيقية في قصيدته صورة لذلك التطابق ، وهذا التطابق قد يوحي بالتفارق أو التقابل أو التناسب او التحاور ولكنه لا يوحي ابدا بالانفصال .

وليست صفة الايجابية في هذه العلاقة تعني المهادنة ، اذ أن هذه الاخيرة قد تكون بدورها سلبية محضا ، ولهذا

كان الالتزام مرتبطا بالثورة ، وان أوحت كلمة « التزام » بتقبل مواصفات معينة ، كأنها آتية من الخارج ، اذ أن هذه المواصفات قد تكون ثورية وقد تكون غير ذلك . ولكن اية ثورة نعني ؟

لنأخذ ثورتين متصلتين اتصالا وثيقا بتطور الشعر الحديث ، وبرسم الوجهات التي يسير فيها ، وهما الثورة السريالية والثورة الماركسية ، فماذا نجد ؟ نجد انهما رغم التقائهما في بعض الاصول والظواهر تفترقان في امور جوهرية ، فالاولى ثورة من خلال المشاعر ، والحلم والشعر والجنون ، بينما الثانية ثورة عملية تعتمد تنظيما واعيا وتؤمن بأن العمل هو الرابطة بين الانسان والطبيعة ، وتحتكم الى التاريخ ، بينما يرفض السرياليون التاريخ ، ولا يؤمنون بأي موجه يجيء من خارج الرغبة الانسانية . وما دام التحويل للمجتمع ماديا هو الذي يخلق اشكالا فكرية لم تكن في الحسبان ـ في راي المادية التاريخية ـ فان المنادين بالثورة الماركسية يعتقدون ان الثورة هي المهمة الضرورية الوحيدة للانسان ، وهذا شيء لا يأخذ به السرياليون لانهم يرون الثورة احدى المهمات الانسانية ، وحسب ، واذا كان الفن ـ أو الشعر ـ جزءا من النشاطات الانسانية التي تحقق تلك الثورة لدى الماركسيين ، فانه لدى السرياليين عالم قائم بذاته ، صنو للثورة ، وقد يسعفها في بعض المراحل ، الا انه يجب الا يصبح أداة فيها .

هذان تياران ثوريان يفعلان بعمق في الشعر العربي المعاصر ، ويتبنيان قضية الالتزام ، فاذا أضفت اليهما تيارا ثوريا ثالثا يأخذ من هذا وذاك ، وهو التيار الوجودي ، ويبني مفهومه للادب والشعر على اساس من الالتزام ايضا ، وضح لك ، ان تطبيق مفهوم الالتزام لن يتحدد في شكل

واحد ، ولكنه يجيء على اشكال متفاوتة تنبني جميعا على أصل مشترك هو « الدفاع عن انسانية الانسان » .

ومن الاختلاف في التطبيق يجيء التفاوت بل الاختلاف العميق في طبيعة الشعر ووظيفته ، وحول اللغة والتاريخ والشكل الشعري والصورة الشعرية ـ مما المعت اليه من قبل ـ فاصحاب المادية التاريخية يتحدثون ببساطة وعفوية الى الجماهير لانهم يرون أن الشعر فعال في تنبيه الوعي ، والدفع نحو الثورة ، وهذا اللون من الشعر يغلب عليه الوضوح في لغته وصوره ورموزه ، وعدم التعقيد في بناء القصيدة ، وابراز الهدف فيها ظاهرا على السطح ؛ واصحاب الاتجاه السريالي يرون ـ كما يرى أدونيس ـ (وهو وان لم يكن سرياليا فان لديه عناصر كثيرة تربطه بالسرياليين) أن ذلك اللون من الشعر ليس ثوريا ، وانه يخون قضية الشعر الصحيح ، اذ الشعر الصحيح « تحويل ابداعي باللغة **معادل** للتحويل الابداعي بالعمل » ، وان دور الشاعر هو « أن ينقض باللغة الثورية **بنية الحياة الشعرية** الماضية » ، ومن الواضح ان ادونيس يحاول ان يقيم جسرا بين الثورتين المذكورتين ـ من خلال مفهومات سريالية ـ ولهذا فعندما اخذ عليه **محمد دكروب** انه « يفصل بين الثورة والشعر الثوري ، ويهدف الى تغيير الشعر غير عابىء باسهام ذلك الشعر في تغيير بنية المجتمع ، وانه جعل الفن الثوري موازيا للثورة » ، استغرب ذلك ، مع انه لا وجه للاستغراب ، لخلاف جوهري بين المنطلقين .

وليس في وسع هذه الدراسة تتبع الآثار التي تركتها كل ثورة ، ولكن حين ندرس علاقة الشعر المعاصر بالثورة : ماركسية كانت أو سريالية او وجودية أو قومية أو غير ذلك فاننا نلمح في هذا الشعر ـ رغم التفاوت في تقييمه ـ انفتاحا كبيرا على مشكلات الانسان ، وقدرة على تفجير

الوعي الداخلي عند الشعوب العربية ، على نحو لم يحرزه الشعر من قبل ، واذا نحن اعتمدنا القانون الطبيعي : « لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه » لم نستغرب العنف في محاولة الانتكاس بهذا الوعي ، واستعمال القوة السلطوية لمحاربة أثر الفن جملة .

كذلك فان الثورة حين تعتمد التحطيم ترتبط بالاخافة لمن لا يقدرون على تصور كل نتائجها ، وهؤلاء يخشون الى درجة الرعب انهيار سلطة الاب ، وتفكك نظام العائلة ،وبالتالي تقشعر نفوسهم من التحدي للسماء ، ذلك أن انسانية الانسان ــ دون أي شيء اخر ــ تعني فيما تعنيه اشاحة الوجه عن كل ما هو وراء الغيب، وهذه سمة بارزة في الشعر الحديث ، ولا يخفف من وقعها أن نحتال لها بالتفسيرات والتوجيهات ، هل الشاعر الحديث من حزب الشيطان ؟ لو كان الامر كذلك لكان يدخل حربا خاسرة ، ولكنه من حزب الانسان ، وهذا يعني أن الانسان هو القيمة الوحيدة في هذا الكون ، وهو لا يحاول أن يدخل حربا بين طرفين ، وانما يكتفي بالجحود .

ثم ان ارتباط جانب من هذا الشعر بالرفض المطلق فيه تحد للعلم والعقل والنظام ، واذا كان الرفض غاية في ذاته أصبح عبثا ــ لا أداة للثورة ــ لدى أمة يرتبط تخلفها بحاجتها الى هذه الثلاثة جميعا ، وقديكون الرفض المطلق أداة توازن لدى ناس أسرفوا في الخضوع لسيطرة العلم والعقل والنظام ، ولكنه حين يقف وحده تظل أسباب تبنيه غير مفهومة .

ولعل ارتباط الشعر بالثورة هو الذي افقد الشاعر الحديث قسطا كبيرا من قدرته على السخرية ، لان الغاضب المحنق لا يستطيع أن يسخر ، مع أن السخرية أداة فعالة في التشكيك بالمسلمات وفي اثارة قدرة الانسان على الحوار من

خلال قدرته الطبيعية على الضحك والابتسام ، وقلما نجد في الشعر الحديث ، مثل هذا الاتجاه الذي يتقنه **معين بسيسو** في بعض قصائده ، من ذلك قوله في قصيدة « مقامة الى بديع الزمـــان » (١) .

حدثني وراق في الكوفة
عن خمار في البصرة ، عن قاض في بغدان
عن سائس خيل السلطان
عن جارية ، عن احد الخصيان
عن قمر الدولة ، حدثني قال :
كنا في مجلس مولانــا
في شمس الرابع من رمضان
مولانا انطقه الله فصاح
من يقعي خلف الابواب ؟
من الفقهاء من الشراح
ـ مولانا في بابك عبدك واواء النطاح
وهنالك عبدك خفاش بن غراب
والشيخ الواثق بالله ابن مضيق
صاحب الف طريق وطريق
تسلكه الزنديقة والزنديق
مولانا عطس ثلاثا ، يرحمه الله ،
وانتصبت اذناه
ـ الي بواواء النطاح
......
......

---

(١) الاشجار تموت واقفة (دار الاداب : ١٩٦٦) : ٨٧ـ٩٠

ومن يدرس الشعر الحديث لا تخطىء عيناه فيه اتجاهه الى التصوف ، بقوة ، حتى ليغدو الاتجاه الصوفي أبرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر ، ولعل ذلك راجع الى طول عملية التقدم والتراجع في الحياة السياسية ، واليأس الغالب والسأم من متابعة الكفاح ، كما أن هناك قسطا من التصوف يربط بين الاتجاهات الثورية المتقدمة ، ثم ان هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته ، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ، ليعيش آلامه ـ التي هي نفسها آلام المجتمع ـ بوجد مأساوي ، ثم ان في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمة التي فقدها الشاعر ، وتلطيفا من حد المادية الصلب الخشن . ونحن نجد مظاهر هذا التصوف في :

١ ـ الحزن العام الهادىء اللائب ، المتطور عن الحزن الرومنطيقي القديم ، ويبدو هذا أكثر ما يبدو في رمز الجواب الذي يعود مثقلا بالخسارة .

٢ ـ الاحساس بالغربة والضياع والنفي والحاجة الى العكوف على النفس ، في مجتمع كثير الضجيج ، كثير التمسك بالقيم اليومية ، شديد الجحود لفضل « أنبيائه » .

٣ ـ اتحاد الشاعر بالرموز المثقلة بالتضحية وارتياح الشاعر الى عالم الارواح ، عالم الخلود .

٤ ـ اتحاد الصوفي والشهيد في التراث (الحلاج . السهروردي ...) .

٥ ـ اتحاد الشاعر والشهيد المقاتل على نحو مجازي وحقيقي .

٦ ـ الحلولية الكونية من مثل معانقة الشاعر للكون ، او اتحاد الشاعر والارض والحبيبة ، او فناء المحب في المحبوب (الحب الجسدي أو غير الجسدي) .

٧ ـ اكتشاف منطقة الما بين (بين الظل والضوء ، بين الليل والنهار ، بين الحقيقة والخيال) وهي منطقة شَبَحِيَّة يلوذُ فيها الشاعر من الموت ويحتمي من جبروته .

٨ ـ التسامي بالصدمات العاطفية والتصعيد للاخفاق فيها وفيما شابهها .

٩ ـ خلط المحسوسات معا ، والمزج بين المحسوس والمتخيل ، وانسياح القيم دون حواجز مميزة .

١٠ ـ الاعلاء من شان الجنون (أو بعبارة اخف اطلاق العقل اللاواعي وابقاء العقل الواعي مكبلا) (وقد كان الصوفي « البهلول » او « المجذوب » من اشد الناس تمثيلا للوصول) .

١١ ـ الغيبوبة الحلمية التي تتجاوز الحد الطبيعي للحلم ـ القصيدة .

١٢ ـ الظمأ النفسي لمعانقة المتوقع ، الذي ياتي ولا ياتي ، الأمل المطلق .

ومع أن التصوف تيار كبير عام ، فان لكل واحد من الشعراء تصوفه الخاص به ، تحدده اسباب متصلة بحياة الشاعر واتجاهه الكبير في الشعر ، فتصوف البياتي احساس باستمرار النفي وظمأ الى الحب وارتياح الى عالم الاشباح (عائشة) وحزن طول الكفاح دون أن ياتي بثمرة مرجوة ، وتصوف ادونيس انفتاح على الكون واتحاد بالتراث الصوفي الديني ، وتصوف محمد عبد الحي استخدام للرموز الصوفية

الاسلامية للتعبير عن الحقائق الكونية ، وتصوف محمد الفيتوري حزن عميق يشوبه الاخفاق العاطفي والاحساس بالغربة ، وفي قصيدته « ياقوت العرش » (١) نموذج جيد من المفارقات القائمة في عالم الواقع حيث تكذب الحواس ، فلا تستطيع أن تميز الاشياء بحقائقها ، ولا بد لذلك كله من مكاشفة الصوفي ، لفضح الزيف الذي تعاني منه هذه الحياة :

دنيا لا يملكها من يملكها
اغنى اهليها سادتها الفقراء
الخاسر من لم ياخذ منها
ما تعطيه على استحياء
والغافل من ظن الاشياء هي الاشياء

تاج السلطان الغاتم تفاحه
تتارجح اعلى سارية الساحه
تـاج الصوفي يضيء
على سجادة قش
صدقني يا ياقوت العرش
ان الموتى ليسوا هم هاتيك الموتى
والراحة ليست هاتيك الراحه
....

يا محبوبي ..
ذهب المصطر نحاس
قاضيكم مشدود في مقعده المسروق
يقضي ما بين الناس
ويجر عباءته كبرا في الجبانه

(١) ديوانه : ٥٠٥

لن تبصرنا بمآق غير مآقينا
لن تعرفنا ما لم نجذبك فتعرفنا وتكاشفنا
ادنى ما فينا قد يعلونا يا ياقوت
فكن الادنى ، تكن الاعلى فينا .....

ولسائل ان يسال : هل يبقى الثائر الماركسي في خطه الذي اختاره حين يصبح صوفيا ؟ ان الاجابة على هذا السؤال تختلف لو كان السؤال متصلا بالسريالية أو الوجودية، ذلك أن من يختار السريالية مذهبا ، ربما لم يجد بدا من الانتهاء الى التصوف ، في شكل من اشكاله ، وفي ايمان الوجودى بعبث الحياة دافع قوي للتصوف ، أما الماركسية فالامر فيها مختلف ، ولهذا أمكننا ان نقول ان الثائر الماركسي ان اتخذ التصوف مهربا من الواقع ومن الموت ، فانه بذلك ينتقل الى مرحلة جديدة ، مهما تبق من آثار ماركسية في شعره .

والفرق بين التصوف لدى السرياليين والوجوديين (على ما قد يكون بينهما من شركة) أن الاولين يبحثون عن حقيقة كبيرة ضائعة ، وأما الاخرون فانهم يتمرسون ـ شعريا ـ بتوافه الحياة للسمو فوقها ، وتلك هي صوفية الاحتراف في التجربة ، والخروج من رمادها ، ولكن هذا اللون غير كثير الوجود في الشعر الحديث ، ولو قرانا شعر أملْ دنقلْ ـ وهو من أبرز الممثلين لها ـ لوجدنا لديه دائما صور العبث (الحياة) في مقابل الحزن (الموت) او الانسان واقفا أمام الجدار يحاول أن يوجد فيه ثغرة أي ثغرة .

وقد كان من الممكن ان تتسرب روح التصوف الى الاتجاه القومي في الشعر ، دون أن تفقده ثوريته ، لانه لا شيء مثلَ أن يصبح الوطن هو الحقيقة الكلية والهدف الاسمى ،

ولكنها لم تفعل ، وظل هذا الاتجاه أكثر شيء محافظة ، اذ يعتمد التلقائية التامة في العلاقة بين الشاعر والحدث ، ويستخدم الحماسة ، ويتكيء على الانفعال والتأثير المباشر ، مع أنه من أكثر الموضوعات اتساعا ، فهو يتناول التعاون والتكاتف الوطني والوحدة العربية الكبرى ، والابطال الوطنيين القوميين ، والثورات التحررية في البلاد العربية وخارجها ، والاجزاء السليبة من الوطن العربي و . . . غير ذلك من موضوعات ، واذا استثنينا القصائد حول المشكلة الفلسطينية ، بعد الغزو الثلاثي لمصر ، لم نجد تطورا كبيرا في هذا الاتجاه .

وهذا يلفتنا الى شيء هام يتناول أكثر الشعر المعاصر، وهو أن الشاعر رغم كل المحاولاتالتجديدية ، ـ اذا استثنينا قلة من الشعراء ـ لا يحتفل كثيرا بخلق المبنى الشعري الملائم وبتطويره ، وانما هو أسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة على ما هجس في نفسه من شكل مألوف ، ولهذا كثر الانتاج الشعري دون أن يحمل سمات مميزة في البناء ، بل انك احيانا لتجد ديوانا كاملا قد سار على وتيرة واحدة . ولما كان أكثر الناس متفقين على أن الشعر ابداع ، فلا بد للابداع من زمن ليختمر في النفس ، ولا بدللشاعر من مراجعة ما يكتب ، ومواجهته بالشك قبل أن يقبله . أما هذا التدفق السيال فانه يحرم صاحبه العمق والتنويع والاحتفال باختيار المبنى الملائم . وربما كان المزيد من الثقافة للشاعر الحديث امرا ضروريا ينتصر به على الغنائية والسطحية ، فان محض الموهبة وحده قليل الغناء ، لقد مضى الزمن الذي كان يقول فيه ابن وكيع « الشاعر كالمغني الحاذق ولا يضره عدم معرفته للألحان » ، لان الشاعر لم يعد مغنيا حاذقا بل اصبح مفكرا حاذقا بارعا . يريد أن يعيش زمنه بوعي وبصيرة .

ملحـــق (١)

(١) ليس هذا الملحق « مختارات من الشعر المعاصر » وانما يضم بعض القصائد التي وقفت عندها ـ وقفة طويلة أو قصيرة ـ ليستطيع القارىء ان يربط بينها وبين ما قلته عنها في متن الكتـــاب .

١ ـ نازك الملائكة

الخيط المشـــدود في شجرة السرو

ـ ١ ـ

في سواد الشارع المظلم والصمت الاصم
حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم
حيث يرخي شجر الدفلى أساه
فوق وجه الارض ظلا ،
قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا
وتلاشت في الدياجي شفتاه

ـ ٢ ـ

قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا
وهو ما زال انفجارا وحياة
وغدا يعصرك الشوق اليا
وتناديني فتعيى ،
تضغط الذكرى على صدرك عبئا

من جنون ، ثم لا تلمس شيئا
أي شيء ، حلم لفظ رقيق
أي شىء ، ويناديك الطريق

ويراك الليل في الدرب وحيدا
تسأل الامس البعيدا
فتفيق .
أن يعودا

ويراك الشارع الحالم والدفلى ، تسير
لون عينيك انفعال وحبور
وعلى وجهك حب وشعور
كل ما في عمق أعماقك مرسوم هناك
وأنا نفسي أراك
من مكاني الداكن الساجي البعيد
وارى الحلم السعيد
خلف عينيك يناديني كسيرا
. . . . وترى البيت أخيرا

بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا
لونه في شفتينا
وارتعاشات صباه في يدينا

— ٣ —

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك :
« ها هو البيت كما كان ، هناك
لم يزل تحجبه الدفلى ويحنو
فوقه النارنج والسرو الاغن
وهنا مجلسنا ..
ماذا أحس ؟
حيرة في عمق أعماقي ، وهمس
ونذير يتحدى حلم قلبي
ربما كانت ... ولكن فيم رعبي ؟
هي ما زالت على عهد هوانا
هي ما زالت حنانا
وستلقاني تحاياها كما كنا قديما
وستلقـــاني ... » .
وتمشي مطمئنا هادئا
في الممر المظلم الساكن ، تمشي هازئا
بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب :
« ها أنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبي
ها أنا ألمح عينيك تطل
ربما كنت وراء الباب ، أو يخفيك ظل
ها أنا عدت ، وهذا السلم
هو ذا الباب العميق اللون ، مالي أحجم ؟

لحظة ثم أراها
لحظة ثم أعي وقع خطاها
ليكن .. فلأطرق الباب ... »
وتمضي لحظات
ويصر الباب في صوت كئيب النبرات
وترى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا
جامدا يعكس ظلا غاربا :
«هل...؟» ويخبو صوتك المبحوح في نبر حزين
لا تقولي انها ... »
« يا للجنون !
أيها الحالم ، عمن تسأل ؟
أنها ماتت »
وتمضي لحظتان
أنت ما زلت كأن لم تسمع الصوت المثير
جامدا ، ترمق أطراف المكان
شاردا ، طرفك مشدود الى خيط صغير
شد في السروة لا تدري متى ؟
ولماذا ؟ فهو ما كان هناك
منذ شهرين . وكادت شفتاك
تسأل الاخت عن الخيط الصغير
ولماذا علقوه ؟ ومتى ؟

ويرن الصوت في سمعك : «ماتت••»
« انها ماتت •• » وترنو في برود
فترى الخيط حبالا من جليد
عقدتها أذرع ووارتها المنون
منذ آلاف القرون
وترى الوجه الحزين
ضخمته سحب الرعب على عينيك • «ماتت••»

— ٤ —

هي «ماتت••» لفظة من دون معنى
وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى
ليس يعنيك تواليه الرتيب
كل ما تبصره الآن هو الخيط العجيب
أتراها هي شدته ؟ ويعلو
ذلك الصوت الممل
صوت «ماتت» داويا ، لا يضمحل
يملأ الليل صراخا ودويا
« انها ماتت » صدى يهمسه الصوت مليا
وهتاف رددته الظلمات
وروته شجرات السرو في صوت عميق
« انها ماتت » وهذا ما تقول العاصفات
« انها ماتت » صدى يصرخ في النجم السحيق
وتكاد الآن أن تسمعه خلف العروق

— ٥ —

صوت ماتت رن في كل مكان
هذه المطرقة الجوفاء في سمع الزمان
صوت « ماتت » خانق كالافعوان
كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا
ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلبا
وتجني مخلب مختلج ينهش نهشا
وصدى صوت جحيمي أجشا
هذه المطرقة الجوفاء « ماتت »
هي ماتت وخلا العالم منها
وسدى ما تسأل الظلمة عنها
وسدى تصغي الى وقع خطاها
وسدى تبحث عنها في القمر
وسدى تحلم يوما أن تراها
في مكان غير أقباء الذكر
انها غابت وراء الانجم
واستحالت ومضة من حلم

— ٦ —

ثم هاأنت هنا ، دون حراك
متعبا توشك أن تنهار في أرض الممر

طرفك الحائر مشدود هناك
عند خيط شد في السروة ، يطوي ألف سر
ذلك الخيط الغريب
ذلك اللغز المريب
انه كل بقايا حبك الذاوي الكئيب

– ٧ –

ويراك الليل تمشي عائدا
في يديك الخيط ، والرعشة ، والعرق المدوي .
« انها ماتت ..» وتمضي شاردا
عابثا بالخيط تطويه وتلوي
حول ابهامك أخراه ، فلاشيء سواه ،
كل ما أبقى لك الحب العميق
هو هذا الخيط واللفظ الصفيق
لفظ «ماتت» وانطوى كل هتاف ما عداه

١٩٤٨

٢ ــ بدر شاكر السياب

في السوق القديم

ــ ١ ــ

الليل ، والسوق القديم
خفتت به الأصوات الا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم .
الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب ،
ــ مثل الضباب على الطريق ــ
من كل حانوت عتيق ،
بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب
في ذلك السوق القديم .

ــ ٢ ــ

كم طاف قبلي من غريب ،
في ذلك السوق الكئيب ،
فرأى ، وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم .
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،

والريح تعبث بالدخان ...
الريح تعبث ، في فتور واكتئاب ، بالدخان ،
وصدى غناء ..
داو يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل ،
وأنا الغريب ... أظل أسمعه وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم .

— ٣ —

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار ،
الظلال على الظلال ، كأنها اللحن الرتيب ،
ويريق ألوان المغيب الباردات ، على الجدار
وعلى الرفوف الرازحات كأنها سحب المغيب .
الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه
ويد تلونها الظهيرة والسراج أو النجوم .
ولربما بردت عليه وحشرجت فيه الحياة ،
في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح ،
في مخدع سهر السراج به ، وأطفأه الصباح

— ٤ —

ورأيت ، من خلل الدخان ، مشاهد الغد كالظلال .
تلك المناديل الحيارى وهي تومىء بالوداع
أو تشرب الدمع الثقيل ، وما تزال
تطفو وترسب في خيالي — هوم العطر المضاع

فيها ، وخضبها الدم الجاري !
لون الدجى وتوقد النار
يجلو الأريكة ثم تخفيها الظلال الراعشات ـ
وجه أضاء شحوبه اللهب
يخبو ، ويسطع ، ثم يحتجب
ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر : مات ... مات !

ـ ٥ ـ

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،
وخطى الغريب .
وانت ايتها الشموع ستوقدين
في المخدع المجهول ، في الليل الذي لن تعرفيه ،
تلقين ضوءك في ارتخاء مثل امساء الخريف
ـ حقل تموج به السنابل تحت أضواء الغروب
تتجمع الغربان فيه ـ
تلقين ضوءك في ارتخاء مثل أوراق الخريف
في ليلة قمراء سكرى بالاغاني ، في الجنوب :
نقر (الدرابك) من بعيد
يتهامس السعف الثقيل ، به ، ويصمت من جديد !

ـ ٦ ـ

قد كان قلبي مثلكن ، وكان يحلم باللهيب ،
حتى أتاح له الزمان يدا ووجها في الظلام

ــ نار الهوى ويد الحبيب ــ
ما زال يحترق الحياة ، وكان عام بعد عام
يمضي ، ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع
بعد الشراع ــ وكان يحلم في سكون ، في سكون :
بالصدر ، والفم ، والعيون ،
والحب ظلله الخلود .. فلا لقاء ولا وداع
لكنه الحلم الطويل
بين التمطي والتثاؤب تحت أفياء النخيل .

ــ ٧ ــ

بالأمس كان وكان ــ ثم خبا ، وأنساه الملال
واليأس ، حتى كيف يحلم بالضياء ــ فلا حنين
يغشى دجاه ، ولا اكتئاب ، ولا بكاء ، ولا أنين
الصيف يحتضن الشتاء ، ويذهبان .. وما يزال
كالمنزل المهجور تعوي في جوانبه الرياح ،
كالسلم المنهار ، لا ترقاه في الليل الكئيب
قدم ، ولا قدم ستهبطه اذا التمع الصباح .
ما زال قلبي في المغيب
ما زال قلبي في المغيب فلا أصيل ولا مساء ،
حتى أتت هي والضياء !

ـ ٨ ـ

ما كان لي منها سوى أنا التقينا منذ عام
عند المساء ، وطوقتني تحت أضواء الطريق
ثم ارتخت عني يداها وهي تهمس ــ والظلام
يحبو ، وتنطفىء المصابيح الحزانى والطريق ــ :
« أتسير وحدك في الظلام ؟
أتسير ، والاشباح تعترض السبيل ، بلا رفيق ؟ »
فأجبتها والذئب يعوي من بعيد ، من بعيد
« أنا سوف أمضي باحثا عنها ، سألقاها هناك
عند السراب وسوف أبني مخدعين لنا هناك • »
قالت ــ ورجع ما تبوح به الصدى « أنا من تريد ! »

ـ ٩ ـ

« أنا من تريد ، فأين تمضي ؟ فيم تضرب في القفار
مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار •
أنا من تريد •• » وقبلتني ثم قالت ــ والدموع
في مقلتيها ــ « غير انك لن ترى حلم الشباب :
بيتا على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب
لولا الاغاني ، وهي تعلو نصف وسنى ، والشموع
تلقي الضياء من النوافذ في ارتخاء ، في ارتخاء !
أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل :
حب اذا اعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل ،
لا يأس فيه ولا رجاء •

ـ ١٠ ـ

أنا أيها النائي القريب ،
لك أنت وحدك ، غير أني لن أكون
لك أنت ـ أسمعها ، وأسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام • أكاد أسمع ايها الحلم الحبيب
لعنات أمي وهي تبكي • أيها الرجل الغريب
اني لغيرك •• بيد أنك سوف تبقى ، لن تسير !
قدماك سمرتا فما تتحركان ، ومقلتاك
لا تبصران سوى طريقي ، أيها العبد الاسير !؟

* * *

« ـ أنا سوف أمضي فاتركيني : سوف القاها هناك
عند السراب »
فطوقتني وهي تهمس : « لن تسير ! »

ـ ١١ ـ

« أنا من تريد ، فأين تمضي بين احداق الذئاب
تتلمس الدرب البعيد ؟ »
فصرخت : سوف أسير ، ما دام الحنين الى السراب
في قلبي الظامي ! دعيني أسلك الدرب البعيد
حتى أراها في انتظاري : ليس أحداق الذئاب
أقسى علي من الشموع

في ليلة العرس التي تترقبين ، ولا الظلام
والريح والاشباح ، أقسى منك أنت أو الانام !
أنا سوف أمضي ! فارتخت عني يداها ، والظلام
يطغى ...
ولكني وقفت وملء عيني الدموع !

٣/١١/١٩٤٨

(٣) عبد الوهاب البياتي

سوق القرية

الشمس ، والحمر الهزيلة ، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي ، وفلاح يحدق في الفراغ :
« في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء »
وصياح ديك فر من قفص ، وقديس صغير :
« ما حك جلدك مثل ظفرك » و « الطريق الى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب » والذباب
والحاصدون المتعبون :
« زرعوا ، ولم نأكل
ونزرع ، صاغرين : فيأكلون »
والعائدون من المدينة : يا لها وحشا ضرير !
صرعاه موتانا ، واجساد النساء
والحالمون الطيبون »

وخوار أبقار : وبائعة الأساور والعطور
كالخنساء تدب : « قبرتي العزيزة ، يا سدوم '
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم »
وبنادق سود ، ومحراث ، ونار
تخبو وحداد يراود جفنه الدامي النعاس :
« أبدا ، على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا ، والدموع »
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال :
« عينا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الربيع »
والسوق يقفر ، والحوانيت الصغيرة ، والذباب
يصطاده الاطفال ، والأفق البعيد
وتثاؤب الاكواخ في غاب النخيل

(٤) عبد الوهاب البياتي

مسافر بلا حقائب

من لا مكان
لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان
تحت السماء ، وفي عويل الريح أسمعها تناديني : «تعال!»
لا وجه ، لا تاريخ .. أسمعها تناديني : «تعال!»
عبر التلال
مستنقع التاريخ يعبره رجال
عدد الرمال
والارض ما زالت ، وما زال الرجال
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والارض الحزينة والرجال
عبر التلال
ولعل قد مرت علي ... علي آلاف الليال
وأنا ـ سدى ـ في الريح أسمعها تناديني « تعال ! »
عبر التلال
وأنا وآلاف السنين

متشائب ، ضجر ، حزين
من لا مكان
تحت السماء
في داخلي نفسي تموت ، بلا رجاء
وأنا وآلاف السنين
متشائب ، ضجر ، حزين
سأكون ! لا جدوى ، سأبقى دائما من لا مكان
لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان
الضوء يصدمني ، وضوضاء المدينة من بعيد
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
سأم جديد
... وأسير لا ألوي على شيء ، وآلاف السنين
لا شيء ينتظر المسافر غير حاضره الحزين
ـــ وحل وطين ـــ
وعيون آلاف الجنادب ، والسنين
وتلوح أسوار المدينة ، أي نفع أرتجيه ؟
من عالم ما زال والأمس الكريه
يحيا ، وليس يقول : « ايه »

يحيا على جيف معطرة الجباه
نفس الحياة
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلا رجاء
في داخلي نفسي تموت
كالعنكبوت
نفسي تسوت
وعلى الجدار
ضوء النهار
يمتص أعوامي . ويبصقها دما . ضوء النهار
أبدا لأجلي ، لم يكن هذا النهار
الباب أغلق ! لم يكن هذا النهار
أبدا لأجلي لم يكن هذا النهار
سأكون ! لا جدوى . سأبقى دائما من لا مكان
لا وجه . لا تاريخ لي ، من لا مكان

(٥) سميح القاسم

تعالي لنرسم معا قوس قزح

نازلا كنت : على سلم أحزان الهزيمه
نازلا •• يمتصني موت بطيء
صارخا في وجه أحزاني القديمه :
أحرقيني ! أحرقيني •• لأضيء !
لم أكن وحدي ،
ووحدي كنت ، في العتمة وحدي
راكعا •• أبكي ، أصلي ، أتطهر
جبهتي قطعة شمع فوق زندي
وفمي •• ناي مكسر ••
كان صدري ردهة ،
كانت ملايين مئه
سجدا في ردهتي ••
كانت عيونا مطفأة !
وأستوى المارق والقديس
في الجرح الجديد
واستوى المارق والقديس

في العار الجديد
وأستوى المارق والقديس
يا أرض .. فميدي
واغفري لي ، نازلا يمتصني الموت البطيء
واغفري لي صرختي للنار في ذل سجودي :
أحرقيني .. أحرقيني لأضيء
. . . . . .
نازلا كنت ،
وكان الحزن مرساتي الوحيده
يوم ناديت من الشط البعيد
يوم ضمدت جبيني بقصيده
عن مزاميري وأسواق العبيد
من تكونين ؟
أأختا نسيتها
ليلة الهجرة ، أمي ، في السرير
ثم باعوها لريح ، حملتها
عبر باب الليل .. للمنفى الكبير ؟
من تكونين ؟
أجيبيني .. أجيبي !
أي أخت ، بين آلاف السبايا
عرفت وجهي ، ونادت : يا حبيبي !

فتلقتها يدايا ؟
أغمضي عينيك من عار الهزيمه
أغمضي عينيك .. وابكي ، واحضنيني
ودعيني أشرب الدمع .. دعيني
يبست حنجرتي ريح الهزيمه
وكأنا منذ عشرين التقينا
وكأنا ما افترقنا
وكأنا ما احترقنا
شبك الحب يديه بيدينا ..
وتحدثنا عن الغربة والسجن الكبير
عن أغانينا لفجر في الزمن
وانحسار الليل عن وجه الوطن
وتحدثنا عن الكوخ الصغير
بين أحراج الجبل ..
. . . . . .
وستأتيني بطفله
ونسميها « طلل »
وستأتيني بدوري وفله
وبديوان غزل !
. . . . . .
قلت لي ـــ أذكر ـــ :

من أي قرار
صوتك المشحون حزنا وغضب
قلت يا حبي ، من زحف التتار
وانكسارات العرب !
قلت لي : في أي أرض حجريه
بذرتك الريح من عشرين عام
قلت : في ظل دواليك السبيه
وعلى أنقاض أبراج الحمام !
قلت : في صوتك نار وثنيه
قلت : حتى تلد الريح الغمام
جعلوا جرحي دواة ، ولذا ،
فأنا أكتب شعري بشظيه
وأغني للسلام !

. . . . . .

وبكينا
مثل طفلين غريبين ، بكينا
الحمام الزاجل الناطر في الأقفاص ، يبكي ..
والحمام الزاجل العائد في الأقفاص
. . . يبكي
ارفعي عينيك !
أحزان الهزيمه

غيمة تنثرها هبة ريح
ارفعي عينيك . فالأم الرحيمه
لم تزل تنجب ، والافق فسيح
ارفعي عينيك ،
من عشرين عام
وأنا أرسم عينيك ، على جدران سجني
واذا حال الظلام
بين عيني وعينيك ،
على جدران سجني
يتراءى وجهك المعبود
في وهمي ،
فأبكي •• وأغني
نحن يا غاليتي من واديين
كل واد يتبناه شبح
فتعالي •• لنحيل الشبحين
غيمة يشربها قوس قزح !

• • • • • •

وسآتيك بطفله
ونسميها « طلل »
وسآتيك بدوري وفله
وبديوان غزل !!

٦ ـ خليل حاوي

وجوه السندباد

ـ ١ ـ وجهان

لم تر الغربة في وجهي
ولي رسم بعينيها
طري ما تغير
آمن في مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهي
الذي جارت عليه
دمغة العمر السفيه
كيف ـ ربي ـ لا ترى
ما زور العمر وحفر
كيف مر العمر من بعدي ، وحفر .
وما مر ،
فظلت طفلة الامس وأصغر
تغزل الرسم على وجهي ،
وتحكي ما حكته لي مرار
عن صبي غص بالدمعة
في مقهى المطار

« غبت عني .
والثواني مرض .
ماتت على قلبي .
فما دار النهار .
... ليلنا في الأرز من دهر وراه
أم تراه البارحه ؟
... صدرك الطيب
نفس الدفء والعنف .
ونفس الرائحه .
وجهك الأسمر ... »
ـ أدري أن لي وجها طريا
أسمرا لا يعتريه
ما اعترى وجهي
الذي جارت عليه
دمغة العمر السفيه
وجهي المنسوج من شتى الوجوه
وجه من راح يتيه :

ـ ٢ ـ سجين في قطار

مُرّة ليلته الأولى
ومُرّ يومه الاول

في أرض غريبه ،
مرة كانت لياليه الرتيبه ،
طالما عض على الجوع
على الشهوة حرى
وانطوى يعلك ذكرى
يمسح الغبرة عن أمتعة ملء الحقيبه .
حجر تحمله الدوامة الحرى ،
سجين في قطار
ما درى ما نكهة الشمس ،
وما طيب الغبار
ورشاش الملح في ريح البحار .

* * *

من أسابيع وفي غرفته
تلك الكئيبه .
تأكل الغبرة أشياء الحقيبه
تأكل الوجه الذي خلفه
لما تعرى
ومضى وجها طريا
ما له أمس وذكرى .

– ٣ – مع الفجر

من ترى يحتل ذاك الفندق الريفي .
عرس الجن فيه .. محرقه !
لهب الرقص .
ورقص في اللهب .
والتعب ؟
من ترى يتعب من
لين الزنود المحرقه
من ترى يرتاح في حمى السرير !
صاح : « هذا الكأس لي
من أهرقه ؟ »
ضحكت :
« ثوبي الدمشقي الحرير
لست أدري ، لم أسل من مزقه »

* * *

أتقن الدوخة من خصر لخصر .
عاد من عرس الفجر
دمغة في وجهه ،
في دمه شلال نار
وعلى قمصانه ألف أثر .
موجة واحدة في دمه :

في زوغة الشمس ،
وحمى المعدن المصهور .
في البركان ، في وهج الثمار .
موجة تغزل في المرج فراشات ،
وتغفو في خوابي الخمر ،
تغفو في قوارير البهار ،
موجة فورها في دمه
عرس الفجر
عاد منه ما له ذاكرة
تحصي الصور
عمره ثانية عبر الثواني
يتلقاها ، وينسى ما عبر ،
عمره عمر الفجر
وله وجه الفجر
وجه من تبصقه الدوامة الحرى
فيرسو في الموانى
ومحطات القطار
لبنات « البار » ما في جيبه .
ضحكة
حشرجة خلف الستار .
وجه من يتعب من نار
فيرتاح لنار .

ـ ٤ ـ بعد الحمى

وجه من يصحو من الحمى :
فراغ ، شاشة ترتج ،
عين مطفأة ،
وصرير المدفأة .

ـ ٥ ـ جثة الفجر

وجه ذاك الطالب القاسي
على أعصاب عين متعبه
في زوايا متحف ، في مكتبه
وجهه يعرق مصلوبا
على سفر عتيق
وعلى صمت الصور .
ووجوه من حجر ،
ثم يرتاح الى الصمت العريق
حيث لا عمر
يبوخ اللون فيه والبريق .

* * *

ضجر في دمه
في عينيه الصمت الذي
حجره طول الضجر
وجهه من حجر
بين وجوه من حجر

ـ ٦ ـ الأقنعة ، ألقرينه ، جسر واترلو

لو دعاه عابر للبيت ،
للدفء ، لكأس مترعه ،
سوف يحكي ما حكى المذياع ،
يحكي : « سرعة الصاروخ ،
تسعير الريال ،
جونا المشحون بالاشعاع
والموتى بحمى الخوف ،
لا ، شؤم ، محال ،
طيب جو العيال ،
ابتذال • »
لو دعاه عابر للبيت
لن يمضي معه ،
لو دعته امرأة ،
ربما طابت لها الخمر
وطاب الشعر •• نعم التوطئه ••
ما بنا لا ما بنا من حاجة
للضوء •• أو للمدفأة •• »

*   *   *

ما لها فرت وغابت
حلوة كانت ، وكانت طيعه !

عتمة الشارع ،
والضوء الذي يجلو فراغ الأقنعه
وقناع مسه ، حدق فيه ،
لو دعاه ؟ آه لن يمضي معه
« أنت ! هل أنت ؟ بلى ،
لا ، لست ، لا ، عفوا ،
ضباب موحل يعمي مصابيح الطريق ،
ان في وجهك بعض الشبه
من وجه صديق . »
ـ فلأكن ذاك الصديق
كنت أمشي معه في درب «سوهو»
وهو يمشي وحده في لا مكان
وجهه أعتق من وجهي ولكن
ليس فيه أثر الحمى
وتحفير الزمان ،
وجهه يحكي بأنا توأمان .
ولماذا ساقني للجسر
حيث الموج اثر الموج
يدوي يتداعى
مدخنات الفحم تعوي
من محطات القطار

والبخار
وضباب كالملح ينبع
من صوب البحار ،
كلها تغزل حول الجسر
حولي أفعوانا ، أخطبوطا
وسخ الاظفار ، أشداقا رهيبه ،
« متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة ، نيسان ،
أراجيح تغني ، وسرير
مخملي اللين شفاف حرير .
وبنات الماء ما زلن
على الدهر صبايا
ربما كان لديهن
قوارير من البلسم .
أعشاب . تعازيم عجيبه
تمسح التحفير عن وجهك
تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبه
لون لبنان وطيبه . »
متعب . دوامة عمياء .
هذا اللولب الملتف حولي .
ذلك التيار دوني والدوار .
متعب .. ماء .. سرير ..

متعب .. ماء .. أراجيح الحرير ..
متعب .. ماء .. دوار ..
وتلمست حديد الجسر
كان الجسر ينحل ويهوي .
صور تهوي . وأهوي معها ،
أهوي لقاع لا قرار
وتلمست صديقي ، أين أنت ،
كيف غاب ؟
الضباب الرطب في كفي
وفي حلقي وأعصابي ضباب
ربما عادت الى عنصرها الأشياء
وانحلت ضباب .

ـ ٧ ـ في عتمة الرحم

خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن ما متنا . تعبنا
من ضباب وسخ .
مهتريء الوجه . مداجي
يتمطى أفعوانا . أخطبوطا .
وأحاجي ،

رحم الأرض ولا الجو اللعين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين .
نحن في عتمة قبو مطمئن
نمسح الحمى ، ونصحو ، ونغني
نتخفى ،
ونخفي العمر من درب السنين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين .

ـ ٨ ـ الوجهان

بينما أمسح عن وجهي
تراب القبو . ذكراه .
تلفت ، انحنيت
فوق عينيها . رأيت
وجه طفل
غص بالدمعة في مقهى المطار .
وهي تحكي ما حكته لي مرار ،
وكأن العمر ما فات على زهو
الصبايا وحكايات الصغار

ـ٩ـ الوجه السرمدي

عشت في حنوة بيت . ما وقاك
أنه بيت على الصخر تعمر ،
ان خلف الباب .
في صمت الزوايا
يحفر الموج ، وتدوي الهمهمه
ان في وجهك آثارا
من الموج . وما محى ، وحفر ؛
وأنا عدت من التيار وجها
ضاع في الحمى .
وفي الموج تكسر .
بعضنا مات . ادفنيه . ولماذا
نعجن الوهم ونطلي الجمجمه ؟

* * *

آسندي الأنقاض بالانقاض
شديها .. على صدري اطمئني :
سوف تخضر .
غدا تخضر في أعضاء طفل
عمره منك ومني

دمنا في دمه يسترجع
الخصب المغنـــي .
حلمه ذكرى لنا .
رجع لما كنا وكان :
ويمر العمر مهزوما
ويعوي عند رجليه
ورجلينا الزمان

٧ ـ أدونيس

تحولات الصقر

كادت الفـاقة أن تكون كفـرا .

حديث شريف

عجبت ممن لا يجـد القـوت في بيته كيف لا
يخرج على الناس شاهرا سيفه .

ابو ذر الغفاري

١ ـ فصل الدمع

هدأت صيحة البراري :
ألغيوم تسير على النخل .
تجنح في آخر النخل وردية الصواري .

هدأت صيحة الرجوع :

أسألها ـ دمشق لا تجيب
لا تنقذ الغريب

ـــ « هل مر ؟ ان يمر
مات بلا صوت هنا أو سر . »
يا مرايا الضياع الطويل
غيري صورة القمر
لم يعد وجهها هناك
أمس كنا على القمر
فرأيناه عاريا
ورأيناه في الثياب
وصعقنا من النظر
كان وجها من التراب

غيري صورة القمر
لم يعد وجهها هناك
يا مرايا الضياع الطويل ...
ساكن حيث تغفو تطيل الزفير
في الحقول المريضه
في السرير الذي فرشته الدموع
في الممر الصغير
بين أجفانها والسماء العريضه ،

هدأت صيحة الرجوع :

ليس في عيني شيء من حياتي
غير أشباح حزينه

غير أن الشجر الباكي على أرض المدينه
عاشق يسكن قلبي ويغني أغنياتي ، ـ

هدأت صيحة الرجوع :

أمضي وتمضي معي السماء
تحملني الرايات
في موكب العرائس الطيور والعرائس الحيات
تتبعني عينان من مجامر السنين
أرقص في خواصر التنين
مع نجمة سوداء .
غير أن الصواري
نغم جارح القرار :
« ان جسمي ومالكيه بأرض
وفؤادي ومالكيه بأرض . » (١)

هدأت صيحة الرجوع
غير أن الصواري
وطن للدموع :

« ... ولو أنها عقلت ، اذن لبكت
ماء الفرات ومنبت النخل . »(٢)
هدأت صيحة الرجوع :

---

١ ، ٢ من شعر عبد الرحمن الداخل

حائر حائر ، ولي لغة تهدر مخنوقة ولي أبراج
حائر أصلب النهار ويغويني رعب في صلبه وهياج
حائر تأخذ الشواطىء ميراثي وتحمي صباحي الأمواج ،

... « غنيت عن روض وقصر شاهق
بالقفــر ، والايطــان فــي الســرادق
فقــل لمــن نـــام على النمـــارق
ان العلــى شــدت بهــم طـــــارق
فاركـــب اليهـــا شبـــح المضـــايق
أولا ، فأنت أرذل الخــلائق . »(١)

هدأت صيحة الرجوع :

طاغ ، أدحرج تاريخي وأذبحه على يدي ، وآحييه ،
ولي زمن أقوده . وصباحات أعذبها
أعطي لها الليل . أعطيها السراب . ولي
ظل ملأت به أرضي
يطول . يرى . يخضر . يحرق ماضيه ويحترق
مثـــلي
ونحيا معا نمشي معا وعلى

---

١ من شعر عبد الرحمن الداخل

شفاهنا لغة خضراء واحدة

لكن أمام الضحى والموت نفترق .

هدأت صيحة الرجوع :

أحلم يا دمشق

بالرعب في ظلال قاسيون

بالزمن الماضي بلا عيون

بالجسد اليابس ، بالمقابر الخرساء

تصيح : يا دمشق

موتي هنا واحترقي وعودي

تصيح : لا ، موتي ولا تعودي

أيتها الطريدة المليئة الفخذين يا دمشق

يا امرأة منذورة لكل من يجيء

للحظ ، أو للعابر الجريء

ترقد في حمى وفي ارتخاء

تحت ذراع الشرق .

رست عينيك على كتابي

حملت ميراثك في شبابي

في الغوطة الخضراء في سفوح قاسيون

يا امرأة للوحل والخطيئة

أيتها الغواية المضيئه
يا بلدا كان اسمه دمشق ...
أمس ،
أنا والشعر والنهار
جئنا الى الغوطة واقتحمنا
بوابة الرجاء
نستصرخ الاشجار
نستصرخ الحقول والمياه
ننسج منها راية وجيشا
نغزو به سماءك السوداء
ولم نزل ننسج يا دمشق
لا الموت يلهينا ولا سواه
أنى لنا الموت أو الراحة يا دمشق ؟
وأمس في نومي يا دمشق
سويت تمثالا من الصلصال
حفرت في خطوطه البيضاء
تاريخك الأسود يا دمشق
ورحت في رعب وفي ابتهال
أسقط كالزلزال
على روابي جلق الجميله

أحضنها أضربها أغني ــ ها ها هلا هلال
وقلت : لا ، فلتبق في حنيني
وفي دمي دمشق
وقلت : لا ، فلتحترق دمشق

واستيقظت أعماقي القتيله
مذعورة تصيح : وادمشق ...

ياامرأة الرفض بلا يقين
ياامرأة القبول
ياامرأة الضوضاء والذهول
ياامرأة مليئة العروق بالغابات والوحول
أيتها العارية الضائعة الفخذين يا دمشق ،
تصغين للموتى وللقبور والتكايا
تصغين في خشوع
وتعشقين الجثث الصفراء والضحايا
وتأكلين الطين والدموع
أيتها المنهومة القاضمة القشور يا دمشق ...
يا حب ، لا ...

عفوك يا دمشق

لولاك ، لم أهبط الى الأغوار
لم أهدم الأسوار ،

لم أعرف النار التي تنادي
تضج في تاريخنا ، تضيء
سفينة الكون الذي يجيء ،

عفوك يا دمشق
أيتها الخاطئة القديسة الخطايا ...

٨ ـ بدر شاكر السياب

حدائق وفيقة

لوفيقه
في ظلام العالم السفلي حقل
فيه مما يزرع الموتى حديقه
يلتقي في جوها صبح وليل
وخيال وحقيقه .
تنعس الأنهار فيها وهي تجري
مثقلات بالظلال

كسلال من ثمار ، كدوال
سرحت دون حبال .
كل نهر
شرفة خضراء في دنيا سحيقه .

ووفيقه

تتمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقي أخضر ،

في شحوب دامع ، فيه ابتسام
مثل أفق من ضياء وظلام
وخيال وحقيقه .

أي عطر من عطور الثلج وان
صعدته الشفتان
بين أفياء الحديقه
يا وفيقه ؟

والحمام الاسود
يا له شلال نور منطفي !
يا له نهر ثمار مثلها لم يقطف !
يا له نافورة من قبر تموز المدمى تصعد !
والأزاهير الطوال ، الشاحبات ، الناعسه
في فتور عصرت أفريقيا فيه شداها
ونداهــا ،

تعزف النايات في أظلالها السكرى عذارى لا نراها
روحت عنها غصون هامسه .

ووفيقه
لم تزل تثقل جيكور رؤاها .
آه لو روى نخيلات الحديقه
من بويب كركرات ! لو سقاها

منه ماء المد في صبح الخريف !
لم تزل ترقب بابا عند أطراف الحديقه
ترهف السمع الى كل حفيف !
ويحها .. ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها :

لو أتاها ...!

لو أطال المكث في دنياه عاما بعد عام
دون أن يهبط في سلم ثلج وظلام !

ووفيقه
تبعث الأشذاء في أعماقها ذكرى طويله
لعشيش بين أوراق الخميله
فيه من بيضاته الزرق اتقاد أخضر
(أي أمواج من الذكرى رفيقه)
كلما رف جناح أسمر
فوقها والتم صدر لامعات فيه ريشات جميله
أشعل الجو الخريفي الحنان
واستعاد الضمة الاولى وحواء الزمان .

تسأل الاموات من جيكور عن أخبارها ،
عن رباها الربد ، عن أنهارها .

آه والموتى صموت كالظلام
أعرضوا عنها ومروا في سلام
وهي كالبرعم تلتف على أسرارها .

والحديقه
سقسق الليل عليها في اكتئاب
مثل نافورة عطر وشراب
وخيال وحقيقه
بين نهديك ارتعاش يا وفيقه
فيه برد الموت باك
واشرأبت شفتاك
تهمسان العطر في ليل الحديقه .

١٢ـ٨ـ١٩٦١

٩ ــ ادونيس

السماء الثامنة

(رحيل في مدائن الغزالي)

قافلة كالناي ، والنخيل
مراكب تغرق في بحيرة الأجفان
قافلة ــ مذنب طويل
من حجر الاحزان
آهاتها جرار
مملوءة بالله والرمال :
هذا هو الغزالي
يجيئنا في كوكب
تخصه نساؤنا
تصوغ من بهـائه
الثياب والأحلام واللآلي .
يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي :
ــ « من هذه المرأة ؟ كل ذكر

يضيع ... كان جيشي
يذبح تحت خيمة . طريقي
حمراء والمرايا ... كسرتها ؟
تقول : كان وجهي
نهرا ــ من الغريق ؟ غصت ،
سد . نهضت ــ كان وطني يموت
يأكله فهد وعنكبوت . »
يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي

يستنزل الفرقان واللسان
وتعلق الجباه بالغبار . في مدائن الغزالي
شرارة ليس لها مكان
والريح مثل جمل .

مدائن الغزالي
صحراء من سعالى
تغول ،
أو من قصب السعال .

وبعد أن يصمت أو يضيع سائل
تجره حشيشة السؤال ،
يعرف : كل نهر

يصب أو ينبع في مدائن الغزالي
يصير صهريجا من الدموع

يدور في ناعورة الشفاه أو في قفص الضلوع :
ــ « والوطن المفتوح مثل كفن
يمامة تذبح في ينبوع
رأيت فيه أمة ...
رأيت فيه القمر المقطوع
من أوجه الأطفال
والزمن المنكس المخلوع
والزمن الآتي كالزلزال ... »

يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي
يختلج الشارع كالستاره
والزمن القاعد في الأبواب مثل خنجر
يغوص تحت العنق ،
والمنـــاره
ستارة سوداء .

أهدم ، كل لحظة ،
مدائن الغزالي

أدحرج الافلاك فيها ، أطفىء السماء :
ــ « والفجر مثل طفل
سبع حراب سود
سبع سماوات بلا حدود
تهيم في خطاه »

ويدخل الموتى ويخرجون
من نفق أخضر ـ في مدائن الغزالي
يأتون في كلام
يئن كالمزمار ، في دروب كالملح ، في كتاب
يموت ، دفتاه
رقص وصافنات ...
ويدخل الموتى ويخرجون ...

ـ « ... والشمس في ثيابهم
جارية صفراء
مدهونة الثديين بالقلوب
بالحجر الأحمر ،
بالكبريت والغيوب
تسقط كل ليلة
في نشوة الاسراء
تلتهم السيوف والسنينا ،
تطرح ، كل لحظة ، جنينا ...»

ويدخل الموتى ويخرجون ...
توعدي يا فرس النبي في مدائن الغزالي
توعدي خطاي والطريق
عذابك الكبير مثل خيمة
جورتها ،كسرت فيها خاتم الزواج، والكوثر، والرحيق

توعدي ، أعرف كل خلجة
في جسمك العتيق
أعرف ما يقوله عذابك الكبير ـ في مدائن الغزالي
مسافرون ...

ـ « أين تذهبون ؟
لن تصلوا ، فهذه الطريق لا تمر في دمشق ، والصباح
عذراء تستبيحها الأزلام والطيوف والاشباح »
مسافرون يخبطون ...

أين يذهبون ؟
من جثث الآباء يحملون
تمائمـا
والتيه في أقدامهم طريق
والرمل في وجوههم عيون

ـ « كيف تركت الذل في عينيك
ينزل كالسكين ؟
من أنت ؟ افتح قلبك المطموس لا يديك
وليحترق في دمك الستار والجدار
لو كنت من بغداد أو دمشق أو صنين
لقلت : هذا جسدي وهذا

وجهي،
بلا مساحيق ولا تلوين

وعشت في تاريخك الغريق تحت الطين
كأنك التكوين أو كأنك الشرار .
لو كنت من بغداد أو دمشق أو صنين ... »

... (شددت فوق جسدي ثيابي
وجئت للصحراء
كان البراق واقفا يقوده جبريل ،
وجهه كآدم ، عيناه كوكبان
والجسم جسم فرس . وحينما رآني
زلزل مثل السمكه
في شبكه ...)

أيقنت ، هذا زمن التناسخ ـــ الاضاءة :
الشمس عين قطة صغيره
والنفط رأس جمل
تقلد الخنجر والعباءه
وهام في جزيره ...

وكلما سايرت في طريقي
يمامة أو زهرة
أوغبت في اشاره
بيني وبين الضوء ، وانحنيت
كالنبع في مسالك الحجاره

تنبت في جفوني
رصاصة

وكلما قلت أحب الماء
والزمن الآتي ، والأشياء
وكلما حاولت أن أبني أو بنيت
تحت شموس المـاء
سقيفة ،
تطلع في عروقي
رصاصة

... (ـ لا تخش ، في شفاعتي أنت ، فمال نحوي
ركبته وطار بي ...

ـ « هذا الذي يصيح عن يميني
ينصح لي ، لم التفت اليه ... »
ـ « لو أنك التفت واستمعت ، لاستلان
شعبك ، من بعدك ، للشيطان . »
ـ « وهذه المرأة كالفيروز عن شمالي
تنصح لي ، لم ألتفت اليها ... »
ـ « لو أنك التفت واستمعت ، لاستهان
شعبك بالجنة والقيامه

واختار أن يموت فوق سرة
ورفض الجهاد والكرامه ... »)

وكلما هجست
ولذت بالهواء وانغرست
كالعشب في مدينة التراب
أستكشف الفضاء والجناح
أسكن في باكورة الرياح ،
تنبت في ثيابي
رصاصة ...
رصاصة ...

وكلما سألت
وانكسر السؤال في سريرتي ، وملت
كالغصن ، أو نويت أن أطوف
في غرفة البكاء
في طبقات الشمس والهواء ،
تطلع في النية والحروف
رصاصة ...
رصاصة ...

والشجر الاخضر في الطريق
مدائن حبلى وحاضنات
والشجر الميت في الطريق
نار بلا ضحية
تظل من رمادها بقيه
في موقد الكلام

تحمل للطفل الذي ينام
حلمـــا .
وللطفل الذي يفيق
دفتر أحزان وأغنيات ...

... (ها هو بيت المقدس ــ المعراج
يمد لي . يجيئني جبريل
باكؤس ثلاث ...

ــ « خذ أيها تشاء »

آخذت . كان لبنا . شربت .

ــ « ان هذا

خمر . وذاك ماء .
فلو أخذت الخمر
لغويت بعدك ، مثل وثن ،
أمتك الحنيفه
ولو أخذت الماء
لغرقت ... »

ولفني جبريل وابتدأنا
نصعد في أدراج
من ذهب وفضة ،
من لؤلؤ أحمر كالقطيفه ..)

كان الرغيف يصيح كالملك :

ـ « اهتدينـــا

نار أنا

وضريبتي جسد المدينه

ماس ، دمقس ، أرجوان

ما كان من ذهب وياقوت ، وكان ...

ماذا أرى ؟ »

ـ « هذي جموع الخارجين اليك يا تاج المدينه

عن أحمد :

« ورثت قطتي الامينه

وارتحت من قانونهم ... »

عن صالح :

« تاجرت بين المقعدين

فرشت أيامي وساده ... »

عن أخته :

« نفق هواي

وفي دمي ذئب يدور

وأنا الضحية والبخور . »

عن أختها :

« وطني يشب
يشيخ
يطعمني رماده . »

عن زوجها :

« وجهي ينـــام كطوطم ... »

عن حامد :

« لم يبدأ التاريخ
أفتح ساعدي
للشمس ... »

وانشق الرغيف كأنه أفق النبي
وأنا العرافه
ودخلت في لهب المسافه
أتزوج النار البعيده في ، أقتلع الزمن
كالعشب ،
أغتسل ــ اغتسلت ، غرقت في ألق الدموع
وحنوت فوق دم يئن ، دم يجوع

(... ــ « ماذا ترى ؟ »
ــ « ملاكـــا :

نصفين من ثلج ومن شرار
بألف ألف لغة
تسبح الجامع بين الثلج والشرار ••• »
ـ « هذا ملك يساوي
بين جميع الناس ، وهو أنصح الملائكه ••• »
وهذه سماء غبراء من حديد •••
ـ « هذي اسمها الماعون
يسكنها ملائك
أكتافهم حراب لنصرة الاسلام ••• »

هنأوني :

ـ « ألخير في شعبك ، أنت الأصل والعلامه
من أول الزمان حتى موعد القيامه • »
قدمني جبريل
صليت ركعتين
بهم ، على ملة ابراهيم •••)

وهبطت في أغوار نجمتي الصغيره
بين المشيمة والكفن
في شمس جمجمة ضريره
فقرأت تاريخ الفضاء ، قرأت تاريخ القمر

من قبل أن أرد الفضاء وقبل أن أطأ القمر ـ
« ألأرض بيتي
والزمن
لغتي وصوتي ... »
وسمعت عراف الرصيف يقول : « مفتاح المدينه
تخت ومغزل غازل ...
عراف ، قل لي ، فسر الرؤيا ، نسيت ؟ أعيدها ـ
... ودخلت دائرة الرغيف ، رأيت قطعة فضة ،
مدهونة ، سوداء ، تحمل خنجرا . تدنو وتطعنني .
وتهرب في الزقاق ، ومت ، لكن قمت فجأه
ووجدتني في حضن امرأة ...
(... ثم رأيت ملكا لم يبتسم ...
ـ « من هو يا جبريل ؟ »
ـ « عزرائيل ، اقترب وسلم ... »
سلمت هب واقفا ، هنأني ،
سألت ، كيف تقبض الأرواح ؟ قال : « سهل .
حين يتم أجل الانسان
أرسل أربعين من ملائكي
ينتزعون روحه من العروق ...
حينما تصير في حلقومه

أسلهاّ كشعرة تسل من عجين
فان تكن طيبة
قبضتها بحربة من نور
وان تكن خبيثة
قبضتها بحربة من سخط ... »

وبدت الدنيا
في يده ،
كدرهم ...)

عراف ، قل ...

— « لا شيء ،
هذا مخبز اللغة العجينه
لا شيء ،
تاريخ النساء مخدة

وحنان طينه . »

— ودهنها المعدني ؟
عراف قل كل شيء ...

— « والدهن كالوسام أو شاره
علامة السيد : كل شيء
نهدان في يديه أو ستاره

للزمن اليابس كالعرجون
للزمن المخزون
في امرأة ...
والدهن معدني
مملك ،

ينزل فبل البحر في كتاب
يستوطن الأغوار أو يستوطن الصواري

يصير فوق أرضك البغي
شعائرا للذبح ، أو فخاخا ، أو خرزا ملونا ...

والدهن معدني
طيف جبائزي
يدخل كالنشار
في جسد العالم
كالملاءه
يطرحها المأفون والعيار
على جفون أرضك المضاءه ...

(... وهذه سماء خضراء من ياقوتة خضراء فيها رجل طويل
تلفه مدرعة من صوف
وشعره يكاد أن يغطي
ساقيه ...
ـ « يا جبريل

من هو ؟ »

ـ « هذا صنوك المفضل الكليم

موسى بن عمران ـ اقترب وسلم . »
سلمت ، قال موسى : « يزعم اسرائيل
أني أنا المفضل الكريم
فأنت يا حبيبي المفضل الكريم . »
ثم دعا لأمتي بالخير ، ثم اصطفت الملائكه
أممتهم ، صليت ركعتين
بهم ، على ملة ابراهيم ...)

والدهن معدني
بحر من السواد ـ

ألقاع نافوره
من ذهب ، والسطح قاذوره
والأرض كالمرايا ،

مكسورة ، والشمس هسهسات
تنأى ، وآبار من الرماد ...

هل قلت كل شيء ؟

(... رأيت بابا كتبت عليه
كتـــابة قرأتها
فانفتح الباب ، رأيت خلفه

جهنما ،
رأيت غابات من الحيات
رأيت باكيات
يغرقن في القطران عالقات
يغلين كالقدور موثقات
يطرحن للأفاعي ...

ـ « هذا جزاء نسوة
يظهرن للغريب .. هذي امرأة
صورتها كصورة الخنزير ، جسمها حمار
لأنها لم تغتسل من حيضها ... »

ـ « هذا عقاب امرأة تعشق غير زوجها »

ـ « هذا جزاء امرأة
لا تحسن العشرة أو لا تحسن الوضوء ،
لا تصلي ... »)

رسمت ظل القمر الطالع في طريقي
بلهفتي ،
ربطت كل جرح
في وجهه بثوبي العتيق .

... وسرت في بحيرة الأغاني
نيلوفرا ، أغاني
ترشح من قرارة التاريخ ، من سريرة المكان

والتفت الأشجار حول وجهي
والتفت الطريق
كان النهار حجرا يسير ، كل حجر اشاره
وكان كل حجر فلاح
يغسل وجه الحقل أو يطارد التمساح
يسافر التراب في خطاه
ينام يستفيق
وكان كل حجر شراره •

(••• وها أرى رجالا
تمشي على ظهورهم
حجارة •••)

وسرت كالشراره
أحلم كي أسقط في الظلام
شمسا
وكي تدور
حولي
أرض الحلم الخفيه

أحلم كي أكتب عن صداقة العصفور
عن وطن أحن من قنديل
ينسج كل لحظة

من دمه ، منديل
أغنية للحب ، أو تحية ...

(... طوفت في زبرجد
أخضر ، في مدارج الياقوت ، ثم جاءني الملائكه
برفرف

فسار بي كسهم ،
وحط بي في بحر من نور
أبيض خلف بحر من نور
أصفر خلف بحر من نور
أسود ، فاستوحشت واستغثت ...)

ورأيت أني في الأزقة والزوايا
أمشي كزين العابدين —
عبأت بالخبز الجراب
وركضت من باب لباب
أزكي لهيب الثائرين ، أسد جوع الجائعين ...

(... وانطلق الرفرف ، صار يعلو
وحطني في حضرة الاله — ما رأيته
لم تره عين ، وما سمعته
لم تستمعه أذن ...
نوديت : « لا تخف . »
خطوت خطوة كأنني خطوت ألف عام

أحسست حول كتفي
يدا ، ولم تكن محسوسة ،
فأورثت قلبي كل علم •••)

ــ « مولاي زين العابدين ••• »

ــ « أنا لست مولى ،
لست كهفا للانين

أنا جمر ثورتك ••• انفجر
غير نداءك ، وانفجر ••• »

••• ورأيت أني صيحة ترث الضحايا
ورأيت أن الجوع يرفعني تحيه
لدم الضحايا
للبائسين الطالعين من الأزقة والزوايا
موجا يضيء العالمين ••

ــ « مولاي زين العابدين
لغتي تنوء كأن فوق حروفها حجرا وطين
فبأي جائحة أطوف ، بأي موج أستعين ؟

••• ــ « وانطفأ المصباح
في آخر الشارع ،
واستدارت
غمامة ، وذابت

في أول الشارع واشرأبت
حمامة ، وماتت
في لفتة الشارع ـ
ـ « من هناك ؟ »
وارتجفنـا
كالخيط

ـ « من هناك ؟ »
وانكسرنا
كالغصن

ـ « من هناك ؟ »
وانجحرنا
في حـائط
دخلنـا
في حفرة
وغبنـا ...
ـ « هل قلت ؟ »
ـ « لا »
ـ « خذوه ... »
ـ « هل كنت ؟ »

ـ « لا »

ـ « تبعنـــا خطاه ••• »

ـ « قيدوه ••• »

ونامت المدينه

وغلقت أبوابها
ونمنـــا

من أين ؟ لا مفتاح
يفتح أي باب
فيهـــا ،
ولا مصباح
يضيئهـــا ،
وليس في مداها
مهـــاجر
شـــهيد
يرفع في ساحاتها جبينه ••• »

وهذه بلادي
مع رجل آخر من سرادق الغزالي
تنام ـ ليس وجهي
حرفا ، ولا ذراعي
تكية ،

وهذه بلادي
فخذان من صلاة
مسافة من شرر وتيه
أبحث في رمادها
عن دمي الآخر ، عن شبيهي ...
(... وكان سيف النقمة المجبول بالدماء
معلقا بالعرش ، قلت : « سيدي
ارفعه عن بلادي ... »

فقال : تم الحكم والقضاء
وسوف يفنى شعبك الحنيف مثل زبد بالطعن
والطاعون
لكنك المفضل الحبيب ـ آدم
خلقته من طين
وأنت من وجهي ومن ضيائه ؛
وكان ابراهيم لي خليلا
وأنت لي حبيب ،
وموسى ،
كلمته وبيننا حجاب
وأنت تلقاني بلا حجاب
وان أكن خلقت من كلامي

عيسى . فقد شققت من أسمائي
اسما لك ، اقترنت بي ،
أعطيتك الكوثر
والحوض والشفاعة الكبرى ... »)

أسمع صوت صخرة قديمة
تضرب وجه الشرق
يرتسم الخالق في شقوقها والخلق .

أسمع صوت الزمن ــ البغايا
والقبر والمعاد
وحائط يضحك أو يصلي
لليل شهرزاد ...

... ــ « والنيل والفرات
عينان مملوءتان
بالشمس والأشرعه

وبردى يبكي
تيبس في صوته
الاشجار والأغنيات
والغوطة المرضعه

رمى على وجهه
مــلاءة ...

ينام أو يقرأ في بستان ... »

(ــ « دهشت ؟ هذي قبة ،
سرير من عنبر ،
عليه حورية
تضيء من خنصرها الحقول والفصول
هذي لمن يموت شاهدا
بأنك الرسول » ...)

سمعت صوت الزمن ــ الجريمه :
رائحة النسرين
أغنية الشمس على الأسوار
فراشة تهرب من تشرين
الى غد يحرثه نوار
في أرضه الكريمه .

سمعت صوت الزمن ، انعتقت
غورت في خميرة الصوان
في الكلس واحترقت
زحفت بين الجوع والزرنيخ ، وارتميت في خرطوم
يقتلع الأنهار أو يغير التخوم
سمعت صوت الزمن الرعاف

وطوطم الأسنان ، وانصهرت
في شفرة القطاف .
من أين هذا الزمن المشقق المدهون
بالنسم البارىء ،
بالطاعون ؟
من أين ؟ كيف تصبح الربابه
قرنين ، أو ذبابه ؟
سمعت صوت الزمن : السقوط
لو لم يك البستان
جارية ، لكان
جرادة ...
أعيدي
صوتك ، واستعيدي
سماءه ــ ملاك
يأتي ، وهذا سلم الهبوط ...
سمعت صوت الزمن ... السقوط
نحوي في الولاده
والنهر الممدود كالوساده
من شفتني سقراط حتى جثة الحسين .
(.. .ولم نزل ننزل ... ها وصلنا
ودعني جبريل ، قال : « حدث بما رأيت »
واختفى البراق ...)

حدثت

تم الحكم والفراق

وسوف تفنى أمتي بالطعن يستأصل في نهارها

وليلها كأنه الطاعون

من أجل أن يطهر الجذور أن يستأصل الطاعون ؛

حدثت ، كانت عمة الغزالي

جالسة كالسيف ، صرت حجرا مبرأ كطفل

يطارد الغزالي

وبعد أن يرسم حول وجهه

اشارة الوضوء والطهاره

وبعد أن يكرر الصلاة حتى تصبح العباره

تكية ومسجدا ،

وبعد أن يغالي

في مدحه ـ يجله كالله ذي الجلال ،

يرج كل ذرة

في كوكب الغزالي ...

بالرفض بالسؤال

بالغرق الحاضن كل رأس

بشاطىء الغيبة والرجعة ، بالامامه

تأتي ، وكل نجمة عمامه ،

بالرعد • بالأيام سابحات في مخمل الابد
كأنها الاعراس أو كأنها الجراح في مدينة الجسد
بالصخر والبقول
بوطن يعيش فوق الارض ، لكن خارج الفصول .
بالرفض بالسؤال
بالمسجد المهدوم ، بالحجاج وهو يصلب المدينه
بعابد تجتره التكيه
بالخوف ، بالتقيه
بقبة تجثم كالوطواط أو تهتز كالسفينه
حاملة بقايا
من ورق الجنة أو من نقسة الاله ، بانخساف
يغسل لون الأرض . بالبنفسج المقلوع
من أول الزمان ، بالينبوع
مرتطما بالوقت مستضيئا
كأنه الحصاد أو كأنه المصباح

بالقبول والسؤال
بكل هذا العالم اليابس كالنبات
الأخضر كالنبات
رججت كل ذرة
في كوكب الغزالي ،

رفضت وانفصلت
لانني أريد وصلا آخرا ، قبولا آخر مثل الماء والهواء
يبتكر الانسان والسماء
يغير اللحمة والسداة والتلوين
كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين .

لكوكب الغزالي
لهذه المقابر المبثوثة الأشباح والطقوس
في غرف الهواء والتاريخ في الأقدام والرؤوس :
لهذه الجدران
للكتب المدهونة الاوراق والرفوف
بالبطن والشهوة والأسنان
لهذه الانصاب والاعلام والسيوف
لهذه المساجد والكنائس الدانية القطوف
لهذه الدروب
مرصوفة بالليل .
للتكايا
علامة الأسرار والغيوب
لكل هذا الزمن المكدس المشحون
بالرمل والسعار والطاعون

أعرف ما تقول لي
يا كوكبا يسكن وجه الشرق
أعرف ما تود أن تقوله
للشرق ،
هذا السيد المصلوب
هذا الشاعر المجنون ،

وها أنا أغني
آتي كما تقول لي
يا كوكبا يسكن وجه الشرق
من يبس الغابات من دجنة الآبار والزوايا
من جوف عنكبوت
من قمر يسود من حضارة تموت

آتي كما تقول لي
يا كوكبا يسكن وجه الشرق
في الشمس في حناجر الاطفال في النوارس المليئه
بالبحر ، بالشواطىء المضيئه ،

أفتح كل باب
أشق كل رمس
بغضبة الخالق ـــ بالرجاء أو باليأس
بثورة النبي
مسكونة بالشمس
مسكونة بالفرح الكوني •

المحتوى

المؤلف في سطور

د. احسان عباس

- ولد في فلسطين عام ١٩٢٠ : وتعلم في مدارسها الى ان تخرج في الكلية العربية بالقدس .
- تخرج في كلية الآداب ـ جامعة القاهرة عام ١٩٤٦ ، ثم حصل من نفس الجامعة على درجتي الماجستير (١٩٥٢) والدكتوراه (١٩٥٤) في الادب العربي .
- عمل بالتدريس في مدارس فلسطين حتى عام ١٩٤٦ ، ثم في جامعة الخرطوم خلال الفترة من ١٩٥١ الى ١٩٦١ .
- يعمل حاليا أستاذا للادب العربي بالجامعة الأمريكية في بيروت
- اسهم في تزويد المكتبة العربية بالكثير من الكتب المؤلفة والمحققة والمترجمة ، منها : تاريخ الادب الاندلسي ، نفح الطيب ، ديوان لبيد ، ديوان كثير عزة ، وفيات الاعيان ، موبي ديك (ملفيل) ، مقال عن الانسان (ارنست كاسيرر) ، مدارس النقد الادبي (ستانلي هايمان) ت. س. اليوت : الشاعر الناقد (ماثيسن) .
- له العديد من الدراسات المنشورة في المجلات العربية ، والاجنبية والتي اسهمت في توجيه الكثير من ادباء الجيل الحالي .

الكتاب القادم

التفكير العلمي

تأليف

د. فؤاد زكريا

الكويت	٢٥٠ فلسا	ليبيا	٣٥ قرشا	عمان	٤ ريال
السعودية	٥ ريال	المغرب	٥ دراهم	اليمن الجنوبية	٤٠٠ فلس
العراق	٣٠٠ فلسا	تونس	٥٠٠ مليم	اليمن الشمالية	٥ر٤ ريال
الاردن	٢٥٠ فلسا	الجزائر	٥ دنانير	البحرين	٤٠٠ فلس
سوريا	٣ ليرات	مصر	٢٥٠ مليما	قطر	٥ ريال
لبنان	٥ر٢ ليرة	السودان	٢٥٠ مليما	الامارات العربية	٥ درهم

الاشتراكات : يكتب بشأنها الى المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،

ص.ب ٢٣٩٩٦ — الكويت

عالم المعرفة

الاشتراك السنوي

يشمل اجور البريد

الكويت	٣	دينار
السعوديه	٦٠	ريال
العراق	٣ر٦٠٠	دينار
الاردن	٣	دينار
سوريا	٣٦	ليره
لبنان	٣٠	لبرة
ليبيا	٤٢٠	قرشا
المغرب	٦٠	درهم
تونس	٦	جنيه
الجزائر	٦٠	دينار
مصر	٣	جنيه
السودان	٣	جنيه
عمان	٤٨	ريال
اليمن الجنوبية	٣ر٦٠٠	دينار
اليمن الشمالية	٥٤	ريال
البحرين	٤ر٨٠٠	دينار
قطر	٦٠	ريال
الامارات العربية	٦٠	درهم

الاشتراكات :
يكتب بشأنها الى
المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،
ص.ب ٢٣٩٩٦ ـ الكويت

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

السيد الأمين العام ،

تحيه طيبه وبعد ،

أود الاشتراك في سلسله « عالم المعرفة » لمدة عام

مرفق طيه حوالة / شيك بمبلغ بتاريخ مسحوب على

الاسم :

العنوان :

يرجى الكتابة بخط واضح ....